

**A R T E**  
**D E**  
**C A N T O L L A N O.**  
**ORGANO, Y CIFRA.**

**IVNTO CON EL DE CANTAR SIN**  
Mutanças, altamente fundado en principios  
de Arithmetica, y Musica.

**POR DECRETO DE LA SAGRADA**  
*Congregacion Cisterciense de N. P. S. Bernardo, en los Reynos  
de la Corona de Castilla, y Leon, en su Capitulo intermedio deste  
año de 1649. le reduze vn Monge della à Methodo docttrinal,  
y breue, con muchos, y clarissimos exemplos, para ense-  
ñança de sus hijos; especialmente dedicados  
por su profesion al Culto Diuino.*



**CON LICENCIA.**

---

*En Madrid, En la Imprenta Real. Año M. DC. XLIX.*

**CENSURA DEL MAESTRO IVAN VERJON**  
*Catedrático de Musica de propiedad de la Vniuersidad de Salamanca, Racionero de la Santa Iglesia Cathedral della,  
y Maestro en Artes.*

**H**E visto este nuevo Arte de Cantar, y hallo en él grande agudeza del Compositor, y su breueza en la profesión; y juzgo que será de grande aliuio, especialmente para el estudio de todo genero de Murças. Es cosa tan singular, que no se que aya nadie descubierto esta particularidad, de quantos profesores han escrito. Deste mismo sentir son todos quantos tengo consultados en la curiosidad, y agudeza deste Tratado: con que por sinuicio se tiene tanta calificación, que no necesita de aprobacion agena. Este es mi sentir, y de los que pueden deponer de la Censura. Salamanca Março 17. de 1649.

*Maestro Iuan Verjon.*

---

**APROBACION DEL M. R. P. F. GERMAN DE LA**  
*Serna, Predicador del Conuento de la Santissima Trinidad Re-  
demption de Cautiuos de la Corte de Madrid, y*  
*Musico insigne.*

**P**Or comission del señor Licenciado D. Alonso de Morales Valiefteros. Canonigo de la Santa Iglesia de Toledo, y Vicario desta Villa de Madrid, he visto este Arte de cantar, compuesto por vn Monge de la Ordē de S. Bernardo, y hallo que será muy vtil, y provechoso para los inclinados a aprender la facultad de la Musica, por el nuevo modo de la enseñanza en el Arte, de ninguno hasta oy vido: pues con su estudio, agudeza, y ingenio aunde lo necessario, y quita lo superfluo, para que con mas facilidad le adquieran los que de nuevo le aprendieren. Por lo qual se le dene dar la licencia que pide. En este Conuento de la Santissima Trinidad de los Calçados de Madrid a 3. de Mayo de 1649.

*El Predicador Fr. German de la Serna.*

# L I C E N C I A

**N**OS el Licenciado Don Alonso de Morales Valleseros, Canonigo de la Santa Iglesia de Toledo, y Vicario General desta Villa de Madrid, y su partido. Por la presente, y por lo que à Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, y imprimir este Libro intitulado, Arte de cantar, compuesto por vn Monge de la Orden de San Bernardo: atento no tiene cosa contra nuestra santa Fè, y buenas costumbres. Fecha en Madrid à primero de Junio de mil y seiscientos y quarenta y nueve.

*El Lic. Morales.*

Por su mandado.

*Juan del Campo.*

# T A B L A.

## CAPITVLO I.

Arte de Cantar con Mutançasfol. 1.

§ 1. Definicion, y diuision de la Musica. 1.

§ 2. Vozes, y Mutanças. 1.

§ 3. Signos. 3.

§ 4. Deducciones. 4.

§ 5. Claues. 5.

§ 6. Mouimientos. 5.

§ 7. Tonos. 7.

§ 8. Aduertencias à los Presidentes, y Cantor. 8.

## CAPITVLO II.

Arte de cantar sin mutanças. 9.

§ 1. Demonstracion, de que las Mutanças no son necessarias en la Musica. 9.

§ 2. Responde-se a los argumentos contrarios. 12.

§ 3. Propriedades, Vozes, Signos, Deducciones, y Claues. 15.

§ 4. Tonos, y Mouimientos. 16.

§ 5. Insinuase otro modo de cantar sin Mutanças. 16.

## CAPITVLO III.

Arte de Canto de Organos. 17.

§ 1. Figuras, y Pausas. 18.

§ 2. Definicion, y diuision de los tiempos. 18.

§ 3. Tiempo Binario perfecto. 19.

§ 4. Tiempo Binario imperfecto. 19.

§ 5. Tiempo Ternario mayor. 20.

§ 6. Tiempo Ternario menor. 20.

## CAPITVLO IV.

Arte de Cifra.

§ 1. Signos. 20.

§ 2. Explicanse otras Notas. 21.

§ 3. Distribucion del Compàs, y colocacion de las figuras. 21.

§ 4. Modo de poner las manos en el Organos. 22.

Alexandro Miranda Guerrero queygo

LA

# LA RELIGION

## A sus Prelados, y subditos.

**E**l zelo del culto de Dios, y el justo dolor de los disturbios, y yerros que en el choro se cometen por ignorancia de la Musica practica (ocasionada en parte de las mutanças que la hazen dificultosa, y en parte de nuestras continuas obseruancias, que ocupan el tiempo de adquirirla) nos ha mouido à dar a la estampa este discurso de vn monge zeloso, para que mediante la breuedad de sus reglas, el arte se facilite, y el culto de Dios se aumente.

Cierto es, que quien tiene obligacion en conciencia à rezar el Oficio Diuino, la tiene à saberle rezar; y como no se excusaria de pecado mortal el Clerigo, que dedicado al culto de Dios mediante el rezo de las horas Canonicas, ignorase por toda su vida las Rubricas del Breuiario, que es el arte de rezar, y por esta causa errase el rezo todos los dias; asino se excusaria de negligencia graue el monge, que dedicado por su profession, y estado al culto de Dios, mediante el canto del Oficio Diuino, ignorase por toda su vida el arte de cantar, y por esta causa ocasionase disturbios, asi en

lo que le toca cantar solo, como en lo que canta con la comunidad ( que es circunstancia mas considerable) haziendo ridicula, y fastidiosa la principal ocupacion de su sagrado instituto.

Y quando esta razon no pruebe deformidad moral en la ignorancia afectada del arte, que mayor la puede auer en lo natural, y politico, que ignorar siempre el m onge lo que siempre està exercitãdo? Si fatiga la dissonancia de vn compas al oydo mas barbaro, y duro, quien se podrã prometer perseuerancia, y sufrimiento, en la ocupacion de oyr cantar mal, y ayudar à ello siete horas cada dia, por todo el periodo de vna vida?

No satisfazen à estas razones los negligentes con responder, que tienen malas voces. Porque este pretexto solo escusa a la mala voz de cantar Colectas, Inuitatorio, y Lecciones del choro, y mesa, que es lo que canta vno solo, en que solo edifica el que deleita, y de que habla N. P. San Benito en el cap. 38. de su sagrada Regla, quando dize: *Fratres non per ordinem legant, aut cantent, sed qui edificent audientes.* Para cantar con la comunidad no ay escusa, y para este efeto, no le pide su profesion al monge que deleite, sino que edifique, lo qual se consigue solo con saber cantar, y no errar lo que se cãta; porque la voz mas mala no disuena, ni ofende, si se vnifona con el choro, y la mejor si yerra, y no se vnifona, no edifica.

Otros se escusan de aprender à cantar, con dezir, que tienen mal oydo; y es que no le tienen para los precep-

ceptos de sus Prelados; porque el oydo mas duro llega por la asuefaccion del oyr, y del cantar, à vnisonar su voz con el choro: como se experimenta cada dia en algunos de tan mal oydo, que en los primeros dias de su nouiciado no entonan; y aunque sordos despues a la obediencia de los superiores, y a las reglas del arte, llegan à fuerça del exercicio en vn mes (à mas tardar) à vnisonarse con el choro, lo qual vencido por la asuefaccion, pudieran llegar à cantar bien, y à edificar por el arte.

No pretendemos que todos sepan cantar, de manera que puedan regir el choro, sino que nadie ignore lo que en conciencia le toca saber, para no perturbar el Oficio Diuino: porque lo primero es imposible en algunos por falta de voz, y lo segundo, solo acontece por falta de obediencia. En fin tolerable es, que no todos sepamos lo que en conciencia deuemos: pero si todos lo ignorásemos, seria el vltimo extremo de omision en Prelados, y subditos.

Dos artes de canto llano se contienen en los dos primeros capitulos deste tratado. En el primero se facilita el modo de cantar con mutanças con exemplos claros, y breuissimos preceptos, para que acaben de aprender por el con perfeccion los que començaron por el estylo antiguo, y temen (aunque sin razon) hallar embarazo en el nueuo. En el segundo, se contiene el breuissimo arte de cantar, sin la dificultad nunca vencida (aun de los musicos mas diestros) de las mutanças, pa-

ra que comiencen à aprender por el los nouicios, y monges principiantes, que tienen poca, ò ninguna luz del antiguo.

Llega à fèrtan facil la entera noticia del canto llano, quitado el estoruo de las mutanças, que apenas el obedecer estudiandole puede llamarse virtud, ni el comprehenderle arte, ni verificarse desta lo del Philosopho *Ars, & virtus sunt circa difficilia*; porque sin esta dificultad, se sabe en vn mes lo que las mutanças retardan vn año. Por lo qual aunque siempre ha sido escrupulosa la omision de los Prelados en el zelo de la enseñanza, y de los subditos en la noticia de lo que por su profesion son obligados à saber, tendrà de aqui adelante menos escusa la negligencia, y mas fundamento el escrupulo de la ignorancia, siendo la obediencia tan facil, y la materia tan graue. Sobre lo qual protestamos su obligacion à vnos, y otros, y cargamos sus conciencias.

CA-



# CAPITULO PRIMERO.

## ARTE DE CANTAR

### con mutanças.



**N**ada sabe, quien ignora las causas de lo que sabe: ni es arte liberal la que no reduce sus cõclusiones à primeros principios, y las prueba por ellos. Reduciremos breuemẽte la Musica practica à principios de Arithmetica, breuissimos preceptos, y methodo de facultad: por cuya falta se haze formidable à todos la pequeña dificultad que tiene el exercicio de cantar, y casi insuperable à muchos.

#### Definicion, y diuision de la Musica. §. I.

1 **L**A Musica, vna de las partes subjectiuas de la Mathematica, es arte de cantar bien. *Ars bene modulandi*: dixo San Augustin. Su objeto es el numero sonoro, à diferencia de la Arithmetica, que considera el numero numerable.

2 Diuidese la Musica en dos generos, ò especies subalternas, essencialmente diferentes, que son *Bemol*, y *Bequadrado* (à quien los musicos *impropiamente* llaman propiedades) tan distantes, y opuestas, que de la vna a la otra no ay tránsito, ni mutança, ni puede cantando por Bemol mezclarse voz de Bequadrado, ni al contrario: porque *Bemol* es modulacion graue, y blanda, esto significa *B. mollis*; y *Bequadrado* alta, y aguda: tomada la denominacion de las dos B.  $\square$  de *Bfa*  $\square$  *mi*, en quien concurren dos voces opuestas, vna blanda de *Bemol*, que es el *fa*, à quien antecede esta B. y otra aguda de *Bequadrado*, que es el *mi*, à quien precede esta  $\square$  que por lo quadrado, y agudo de sus esquinas denomina aguda la especie de *Bequadrado*.

3 Tercera propiedad, añaden los musicos à quien llaman

## Capitulo primero.

*Natura*; la qual segun la mejor opinion no constituye tercera especie de Musica, porque coincide con las otras dos, y es frecuente el tránsito, y mutança de *Bemol* à *Natura*, y de *Bequadrado* à *Natura*, como instituyda para suplir, y llenar las voces que faltan al diapason de *Bequadrado*, y de *Bemol*, lo qual constará en el §. 2.

4. El *Bemol* se divide en dos especies infimas, q̄ son 5. y 6. tono. El *Bequadrado* en seys, que son , primero , segundo 3. 4. 7. y 8. tono: de que diremos en el §. 7.

### *Voces , y Mutanças. §. II.*

1. **P**ARA entender las mutanças, y el fundamento con que se introduxeron, se note; que el siete en la Musica, es lo que el diez en la Arithmetica, y assi como en la Arithmetica, en llegando à diez se prosigue la numeracion por numeros compuestos de digitos, y articulos, repitiendolos hasta el diez, y diciendo, diez y vno, diez y dos, 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. assi en la Musica, en llegando à siete voces, se prosigue de alli adelante la modulacion por voces, ò numeros sonoros, tan semejantes a los primeros por donde començò, que apenas los diferencia el oïdo, como se percibe sensiblemente, quando triples, y tenores cantan vn mismo canto, que estando octaua arriba los vnos de los otros, todos parece que van en vnifonus.

2. Las voces con que se canta, usando de mutanças son seys, *ut, re, mi, fa, sol, la*: pero como el diapason consta de siete, ha sido necessario para llenarle suplir la septima con alguna de las seys precedentes: y tan forçosas las mutanças, como lo fuera en la Arithmetica suplir vnos numeros con otros, sino huuiera bastantes numeros digitos, ò vnidades, para llegar desde vno à 10. y passar a los numeros compuestos.

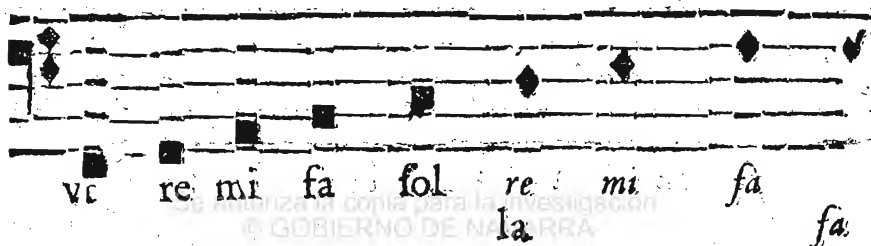
3. Declaremos esto por vn exemplo manifesto: y supongamos que los numeros digitos, ò vnidades, no fuesen mas que ocho, y que la numeracion huuiesse de passar de 10. En este caso sería forçoso suplir la falta del 9. y llenar su lugar con alguna de

las vñdades precedentes, haziendo mutança de vn numero en otro para el ascẽso gradatim hasta 10. diziẽdo 0. 1 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 2. 10. &c. Y lo mismo seria necessario para el descenso diziẽdo 10. 2. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

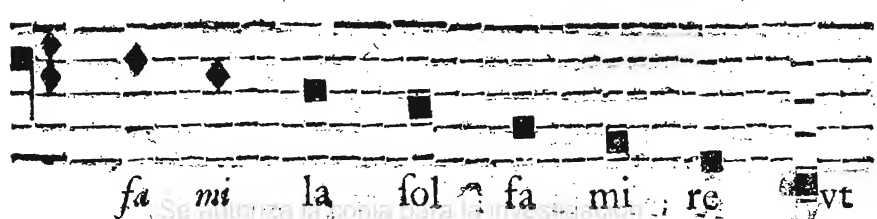
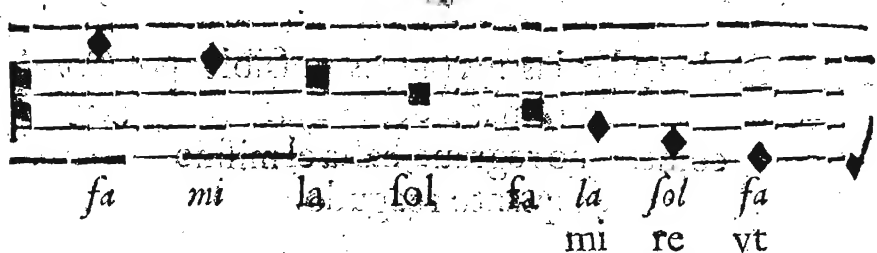
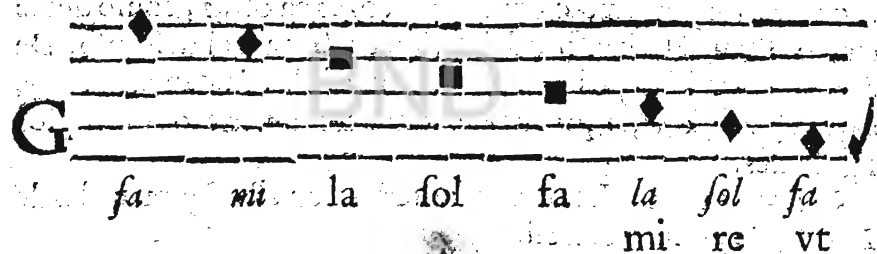
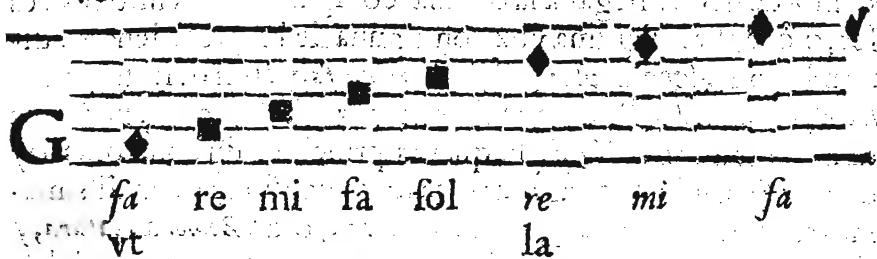
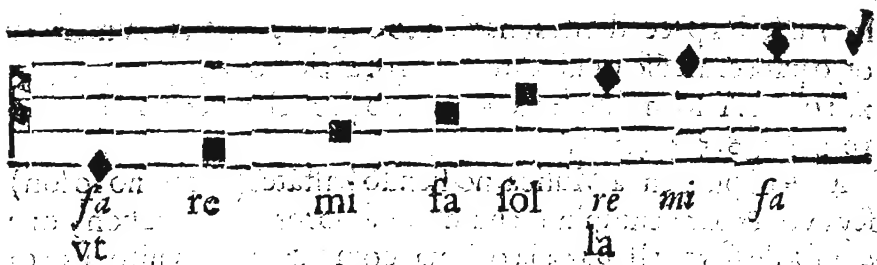
4 Asi pues en la Musica, no siendo bastãtes (como no lo son) feys vòzes para cumplir de nùmeros sonoros el diapasson, que consta de siete, y llegar a la octaua compuesta del vnisonus: es forçoso suplir la septima voz con alguna de las precedentes, diziẽdo en el ascenso: *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, y en el descenso *fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut*. Y como faltan lo vòzes a *Bequadrado* no se puede hazer transito a *Bemol* (lo qual es principio sin controuerfia) de aqui se originaron las mutanças, que consisten formalissimamente en transito de *Bequadrado* a *Natura*, ò de *Bemol* a *Natura*, y al contrario; y en mutacion de vnas vòzes en otras, como del *la* en *re* ò *mi* para el ascenso, y del *mi*, ò *re* en *la* para el descenso. De donde procediò aquella reglilla comun de las mutanças: *ut, re, mi, para subir: fa, sol, la, para baxar*: como constara de los exemplos siguientes.

5 Las vòzes de *Natura* van notadas con esta figura: ♢ las de *Bemol*, y *Bequadrado* con esta. ■

Exemplo de todas las mutanças posibles por *Bemol*, corriendo toda la mano desde *F* *faut* *retropollex*, como signo *regraue*, hasta el mismo en quanto *reagudo*.



# Capitulo primero.



Exem-

Exemplo de todas las mutanças posibles por *Regra*  
diado, corriendo toda la mano desde *Gesolreut* re-  
graue, hasta el mismo en quanto signo  
reagudo.

vt re mi fa re mi fa sol  
fol la

sol re mi fa re mi fa sol  
vt fol la

G sol re mi fa re mi fa sol  
v fol la

G sol fa la fol fa mi la sol  
re vt  
B sol

## Capitulo primero.



### Signos. §. III.

1 **S**ignos son unas dicciones, en cuyas sílabas se contienen las voces de cada propiedad: y admitida la de *Natura*, para complemento de *Bemol* y *Bequadrado*, con solas seys voces para cantar en ellas, fue necesario multiplicarlas en los signos. Para el canto llano se inventaron veinte signos, y se colocaron en las yemas, y coyunturas de la mano izquierda desde la yema del dedo *polex* hasta la vña del *index*, como parece en la mano.

2 Los Muficos de canto de organo para dilatar los tiples, y bajos llenaron de voces todos los signos, y reduziéndolos à siete, los multiplicaron tres vezes por la mano, y hizieron 21. comenzando desde la yema del *polex* donde en lugar de *Gammat Are*, *Bmi* *Ffaut*, *Dfetre*, *Elami*, *Ffaut*, dicen *Gfolreut*, *Alamire*, *Bfa* *mi*, *Cfa* *sa* *ut*. *Dla* *folre*. *Elami* *Ffaut*, hasta fenecer en *Ffaut* *retropolex*, colocado en la vña del *polex*.

3 De estos signos unos son *graves*, otros *agudos*, otros *sobreagudos*, como señala la tabla siguiente. Quando las voces suben de los signos *sobreagudos* se haze segundo circulo a la mano, y los signos *regraves* comiençan à ser *reagudos*: y al contrario, quando el canto baxa de los signos *regraves*, comiençan, por el circulo opuesto, los *sobreagudos* à ser *regraves*.

Signos del Canto llano.

Signos del Canto de organo.

Regraves.	h Gamavt	1
	Arc	2
	h mi	3
Graues.	N. Cfavt	4
	Dsolre	5
	Elami	6
	B. Ffavt	7
	h. Gsolrevt	8
	Alamire	9
	Bfa h mi	10
Agudos.	N. Csolfavt	11
	Dlafolre	12
	Elami	13
	B. Ffavt	14
	h. Gsolrevt	15
	Alamire	16
	Bfa h mi	17
Sobreagudos.	N. Csolfa	18
	Dlafol	19
	Elaretrromedio	20

Regraves.	h. Gsolrevt	1
	Alamire	2
	Bfa h mi	3
Graues.	N. Csolfavt	4
	Dlafolre	5
	Elami	6
	B. Ffavt	7
	h. Gsolrevt	8
	Alamire	9
	Bfa h mi	10
Agudos.	N. Csolfavt	11
	Dlafolre.	12
	Elami	13
	B. Ffavt	14
	h. Gsolrevt	15
	Alamire	16
	Bfa h mi	17
Sobreagudos.	N. Csolfavt	18
	Dlafolre	19
	Elami retrromedio.	20
	B. Ffavt retrropolex.	21

La distribucion de los signos en las yemas, y coyunturas de la mano hizquierda en que se assientan, va estampada en la figura siguiente.

## Capitulo primero.



### Deducciones. §. IIII.

**E**N consecuencia de lo dicho son tres las deducciones radicales, como son tres los signos que tienen *ut*. Vna de *Bequadrado* asentada en el *ut* de *Gsolreut*: Otra de *Natura* en el *ut* de *Gsolfaut*, otra de *Bemol* en el *ut* de *Ffa*. El *ut* del signo que tiene esta *B*, y las cinco voces que de el se deduzen como de raiz, y principio se cantan por *Bequadrado*. El *ut* del signo que tiene *N*, y las cinco deducidas de el, se cantan por *Natura*. El *ut* del signo que tiene esta *B*, y las cinco que na cende el se cantan por *Bemol*: como consta del §. 13. num. 3. y mas claro por la tabla siguiente, en que todas las voces van expressadas.

Por



Por Bequadrado.

*ut* de Gfolre<sup>vt</sup>  
*re*, de Alamire  
*mi*, de Bfa<sup>mi</sup>  
*fa*, de Cfolre<sup>vt</sup>  
*sol*, de Dlasolre.  
*la*, de Elami,

Deducion de Bequadrado.

Deducion de Natura.

Por Natura.

*ut* de Cfolre<sup>vt</sup>  
*re*, de Dlasolre  
*mi*, de Elami,  
*fa*, de Ffave<sup>t</sup>  
*sol*, de Gfolre<sup>vt</sup>  
*la*, de Alamire.

Deducion de Bemol.

Por Bemol.

*ut*, de Ffave<sup>t</sup>  
*re*, de Gfolre<sup>vt</sup>  
*mi*, de Alamire,  
*fa*, de Bfa<sup>mi</sup>  
*sol*, de Cfolre<sup>vt</sup>  
*la*, de Dlasolre.

Las voces no tienen limite en el subir, y baxar, porque son numero, y dixo el Philosopho, *si aliquid infinitum est, numerus est*. Por lo qual si baxa de *Ffave<sup>t</sup> retroplex* se passa a *Elami retromedio*, haziendo al rebes otro circulo: y en tal caso *Elami retromedio*, *Dlasolre*, y los que se siguen descendiendo son signos regraues. Al contrario, si suben las voces de *Elami retromedio*, se passa a *Ffave<sup>t</sup> retroplex*, haziendo otro circulo al derecho: y en tal caso *Ffave<sup>t</sup> retroplex*, *Gfolre<sup>vt</sup>*, y los que se siguen ascendiendo son signos agudos, procediendo en infinito con ambos circulos.

4 En el mouimiento gradatim, o de golpe de *Ffave<sup>t</sup>* a *Bfa<sup>mi</sup>*, o al contrario, por *Bequadrado*, terminado se el mouimiento en ellos dos extremos, siempre se dize *fa* accidental en *Bfa<sup>mi</sup>*, porque se quite la dissonancia de blando contragudo. Y por la misma razon, cantando por Bemol, y haziendo acentio o descentio de *Bfa<sup>mi</sup>* a *Elami*, y terminandose el mouimiento en estos extremos, se na de dize *fa* en *Elami*, aunque no le tenga, o, *ut sup*, es *fa*.

5 La voz a quien precede esta, *la*, siempre ha de ser *fa*, aunque sea en signo que no le tiene, y se llama *fa* accidental. La voz a quien precede esta senal *XX* es sustentada, y continuandose el nombre de *ut*, de *fa*, o *sol*, es semejante al *mi* en la entonacion aguda. De estas notas via mucho el canto de organo; y de la primera algunas el canto llano,

Claves. 76.

LA S Claves son indices, y guias para colocar donde se hace cada tono; q voz se ha de dize en cada punto, y en que signo esta cada voz.

## Capítulo primero.

2 En el cantollano ay dos clauers.

Claue de *Ffaut* graue.

Claue de *Gsolfa* agudo.

En canto de organo ay *testera*

clauere de *Gsolreut* agudo, cuya figura es vna G

3 Si el punto está en la línea de la clauere, está en el signo de la clauere. Si está superior a la clauere, se conoce en que signo está, ascendiendo desde la clauere por reglas, y espacios, colocando vn signo en regla, y otro en espacio, por el orden derecho de la mano §. 3. num. 3. si está inferior a la clauere, se conoce en que signo está, descendiendo reglas, y espacios por el orden opuesto, nombrando los signos al rebes, desde el signo de la clauere. Y en ambos casos estará el punto en el signo que cupiere a la regla, ò espacio donde se asentare.

## Mouimientos. §. VI.

1 **H**Azese mencion en este §. de la septima voz, que es *ni*, por que su doctrina aproueche al arte de cantar sin mutaciones, de que trata el capítulo segundo.

Los mouimientos sensibiles de que se compone toda la modulacion, son los siguientes.

*Semitono*, ò segunda menor.

*Tono*, ò segunda mayor.

*Ditono*, ò tercera.

*Tritono*, quarta, ò diatesaron.

*Diapente*, ò quinta.

*Sexta*,

*Septima* no se canta.

*Diapason*, ò octaua.

2 El *semitono* vno es incantable, que se llama *semitono* menor, y consta de quatro comas (coma es el menor de los mouimientos sensibiles, y casi imperceptible) que es la distancia del *fa* natural de *Ffaut* al mismo *fa* sostenido, el qual se percibe en el organo entre las teclas negra, y blanca de *Gsolfa*, *Ffaut*, *Gsolreut*, *Bfabem*, *Elami*. *Semitono* mayor (que es lo mismo que *segunda* menor, ò *semito-*

no cantable, compuesto de cinco comas) es el movimiento de la voz de *mi* a *fa* y de *ni* a *ut*, y al contrario, y este es natural. El accidental es movimiento de *fa* sostenido a *sol*, de *sol* sostenido a *la*, de *ut* sostenido a *re* subiendo, y baxando.

3 *Tono*, o segunda mayor, es movimiento compuesto de dos semitonos, vno cantable, y otro incantable, y consequentemente de nueve comas. Es distancia de *ut* a *re*: de *re* a *mi*, de *fa* a *sol*; de *sol* a *la* de *la* a *ni* subiendo, y baxando: y estos son tonos naturales. Los accidentales son de *mi* a *fa* sostenido, de *ni* a *ut* sostenido, subiendo, y baxando.

4 *Ditono*, o tercera, vna es mayor, otra menor: la mayor consta de dos tonos; sus movimientos naturales son *ut* *mi*, *fa* *la*, *sol* *ni*, subiendo, y baxando. Tercera menor consta de vn tono, y vn semitono; sus distancias naturales son *re* *fa*, *mi* *sol*, *la* *ut*, *ni* *re*, subiendo, y baxando: las accidentales se colegiran del num. 2.

5 *Tritono*, *Diatetaron*, o quarta, es movimiento de dos tonos, y vn semitono, como *ut* *fa*, *re* *sol*, *mi* *la*, *sol* *ut*, *ni* *mi*, subiendo, y baxado.

6 *Diapente*, o quinta, es distancia de tres tonos, y vn semitono, como *ut* *sol*, *re* *la*, *mi* *ni*, subiendo, y baxando. Quarta y quinta menor, se conoçen por los tonos, y semitonos, Num. 2. y 3.

7 *Sexta* mayor es movimiento de quatro tonos, y vn semitono, como *ut* *la*, *re* *ni*, subiendo: y al contrario baxando. La menor consta de tres tonos, y dos semitonos, como *mi* *ut*, *la* *fa*, *ni* *sol*, subiendo, y al contrario baxando.

8 *Diapason*, o octaua, se compone inmediatamente de *Diapente*, y *Diatetaron*, mediamente de cinco tonos, y dos semitonos. Es distancia de *ut* a *ut*, de *re* a *re*, y de todas las voces graves a las agudas, de las agudas a las sobreagudas; como del *ut* de *F* a *ut* grave, al *ut* de *F* a *ut* agudo, de este al sobreagudo, subiendo, y baxando.

9 Asi como el *Diapente* es ascenso de cinco puntos, el descenso de otros tantos se llama *Subdiapente*: y a esta semejança se conoçera que es *Subditono*, *Subritono*, *Subdiapason*, *Subdiatetaron*, &c. y otros terminos semejantes de que usan los Musicos.

10 Los demas movimientos se componen de los explicados: la *Nonena* de la *Segunda*: la *Dezena* de la 3: la 11 del *Diatetaron*, &c.

Todos:

# Capitulo primero.

ii Todos los mouimientos explicados en este § se llaman *Entonaciones* : los naturales van explicados en los exemplos siguientes: los accidentales, y las distancias compuestas de las naturales, y accidentales se coligen de ellos.

Exemplo de las Entonaciones, ò Mouimientos.

Segundas.

vt re mi fa sol la, la sol fa mi re vt.

Terceras.

vt mi re fa mi sol fa la, la fa sol mi fa re mi vt

Quartas.

vt fa re sol mi la, la mi sol re fa vt

Quintas.

vt sol re la, la re sol vt

Sextas.

vt la mi fa, fa mi la vt

Ottavas.

vt sol, sol vt. vt fa, fa vt.

To-

## Tonos. §. VII.

1 **L**A segunda diuision de la Musica es en ocho especies de modulacion, diferentes en passos, clausulas, y finales, a quien los Musicos llaman *Tonos*. A la especie, ò genero de *Bemol* tocados, que son quinto y sexto, y en ellos solos se diuide. Al *Bequadrado* pertenecen todos los demas, y en ellos se diuide como en especies. Por manera que es regla general en canto llano, que los cantos que fenecen en *Ffaut*, se cantan por *Bemol*, los demas por *Bequadrado*. En canto de organo es regla general, que el que tuuiere al principio esta. B. immediata a la claué, se canta por *Bemol*; el que no la tiene, por *Bequadrado*.

2 Todos estos tonos fenecen en signos graues. Primero y 2. en *Dlasolre*. Tercero y 4. en *Elami*, 5. y 6. en *Ffaut*, 7. y 8. en *Gjolreut*. y estos se llaman *Naturales*. Los que fenecen en otros signos, y guardan los passos, y clausulas de los naturales, se llaman *Irregulares*, o *Accidentales*.

3 Los tonos de numero impar, que son los nones, se llaman *Maestros*, los pares *Discipulos*. Diferencianse en que los *Maestros* suben mas del Diapente, que baxan del final; y los *Discipulos* baxan mas del final, que suben del Diapente. Pero si el canto igualmente sube del final, que baxa del Diapente, es la ventaja del *Maestro*, y lo es el tono.

4 Los *Maestros* tienen el Diapente quinta arriba del final, el Diatesaron, quarta arriba del Diapente, el Diapason octaua arriba del final. Los *Discipulos* tienen el Diapente quinta arriba del final como los *Maestros*, el Diatesaron quarta abajo del final, y el Diapason octaua abaxo del Diapente.

5 *Maestros* y *Discipulos* vnos son perfectos, otros imperfectos. *Maestro perfecto* es el que sube quarta arriba del Diapente, y corre todo su Diapason. *Discipulo perfecto* es el que baxa quatro puntos del final, que es correr todo su Diapason. Si exceden de su Diapason, assi *Maestros* como *Discipulos*, se llaman *Plus quam perfectos*. Quando el *Maestro* baxa al Diapason del *Discipulo*, ò el *Discipulo* sube al del *Maestro*, se llaman *Mixtos*.

## Capitulo primero.

Conocefe de que tono fon los fabordones de los Pfalmos, y Canticos, cotejando el final de la Antiphona con el punto, ò la cuerda en que comienza el Pfalmo, como denota la tablilla siguiente, en que la primera voz es el final de la Antiphona, la segunda la Entonacion, ò cuerda por donde se ha de cantar el Pfalmo.

*Cantando con mutanças.*

*Cantando sin mutanças.*

Primero. *re, la*

Primero. *re, la*: Diapente

2. *re, fa*

2. *re, fa*: Ditono menor

3. *mi, fa*. Sexta arriba

3. *mi, ut*: Sexta arriba

4. *mi, la*

4. *mi, la*: Diatesaron

5. *ut, sol* de Ffayt à Csolfayt

5. *ut, sol*: Diapente

6. *fa, la*

6. *ut, mi*, Ditono mayor

7. *ut, sol* de Gsolreut à Diasolre

7. *sol, re*: Diapente

8. *ut, fa*

8. *sol, ut*: Diatesaron

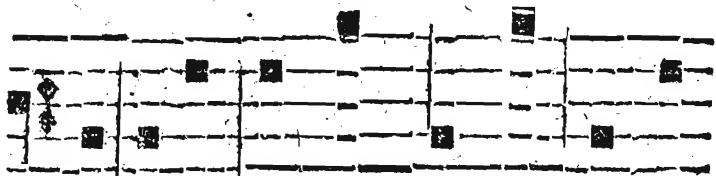
6 En la Entonacion del quinto tono, se dize comunmente, *quintofa*, y es error manifesto, porque ni el quinto tono fenece en el *fa* de Ffayt, sino en el *ut*, que es voz de Bemol, à cuya especie pertenece, ni puede entonarse el Pfalmo en el *fa* de Csolfa *ut*, que se canta por Bequadrada, sino en el *sol*, que se canta por Bemol, por lo dicho en el §. 1. num. 2.

7 Mas breuemente se conocen los tonos de los Pfalmos por las figuras de los fabordones, y colocacion de los pútos sobre el *Seculorum* inmediato a la Antiphona, sobre el qual està apuntada la terminacion del Pfalmo. Vease nuestro Proceffionario nuevo, fol. 73.

8 Exemplos de los finales, Diapentes, Diatesarones, Diapasones, y Fabordones de todos los 8. tonos.

*Final. Diapente. Diatesaron. Diapason. Fabordon.*

Primera  
Tono.

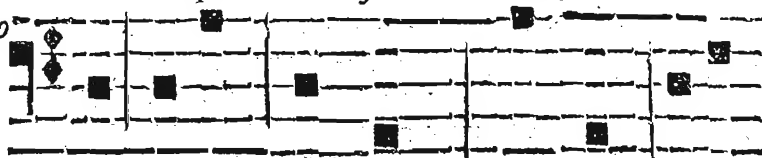


Con mutanças. re. re la. re sol. re sol. re la.

Sin mutanças. re. re la. la re. re re. re la.

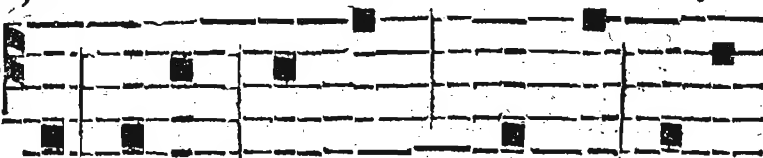
Finales. Diapêtes. Diatesarones. Diapafones. Fabord.

Segundo  
Tono.



Con mutãças. re. re la. fol re. la re. re fa.  
Sin mutãças. re. re la. re la. la la. re fa.

Tercero  
Tono.



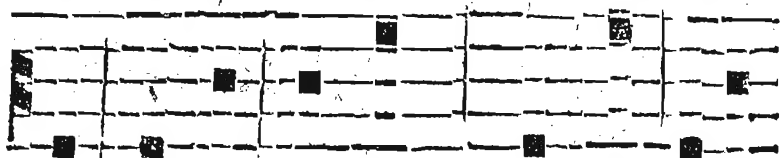
Cõ mutã. mi. mi mi. mi la. mi la. mi fa.  
Sin mut. mi. mi ni. ni mi. mi mi. mi vt.

Quarto  
Tono.



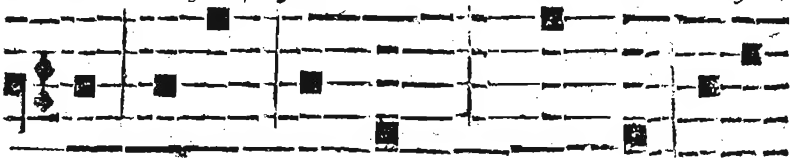
Cõ mut. mi. mi mi. la mi. mi mi. mila.  
Sin mut. mi. mi ni. ni ni. ni ni. mi la.

Quinto  
Tono.



Con mut. vt. vt fol. vt fa. vt fa. vt fol.  
Sin mut. vt. vt fol. fol vt. vt vt. vt fol.

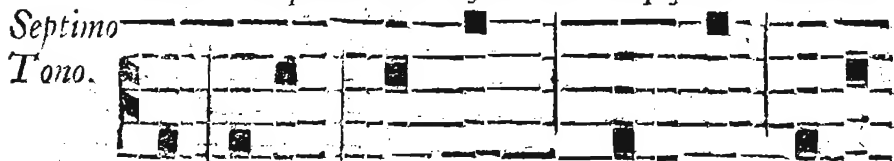
Sexto  
Tono.



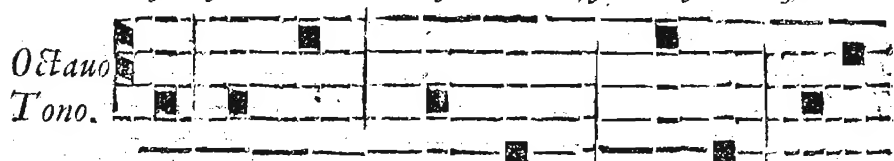
Con mut. fa. vt fol. fa vt. fol vt. fala.  
Sin mut. vt. vt fol. vt fol. fol fol. vt mi.

## Capitulo Primero.

*Finales. Diapentes. Diatesarones. Diapasones. Fabordo.*



*Con mut.* vt. vt fol. re fol. vt fol. vt fol.  
*Sin mut.* fol. fol re. re fol. fol fol. fol re.



*Con mut.* fol. vt fol. fol re. fol re. vt fa.  
*Sin mut.* fol. fol re. fol re. fol fol. fol vt

### *Aduertencias a los Presidentes, y Cantor. §. VIII.*

1 **Q**uando el Choro fuere mas apressurado, ò mas tardo, de lo que pide el dia, o la hora, el presidente no golpee, ni vozee, ni haga acciones descompassadas con las manos, que es indecencia agena de todo culto, y mas del Diuino.

2 Nunca el Presidente eche compas, ni altere el que lleva el choro, que no es lo mismo ser Presidente, que entender la naturaleza del compas, y del canto, y aunque le entienda, no es esse su officio. El remedio es llamar al Cantor, ò llegar se a el, y dizirle por seña, ò en voz baxa al oydo, que pique, ò detenga el choro; ò dissimular, y aduertirselo en capitulo, porque es menor inconueniente, que vna hora se cante poco mas, ò menos graue de lo justo, que ocasionar yerros, y disturbios de la deuocion en el Choro. Y mas suelen seguirse de el zelo indiscreto de los Presidentes, que de la ignorancia de los Cantores.

3 El Cantor asista siempre en medio del Choro, echando compas a todo lo que se canta en la Missa, y a todas las Antiphonas, y Resposos, excepto feriales, que son cantos breues, faciles, y sabidos.



dos. Ténga en la mano vna varilla de seis palmos, con que lleuar el compas: demanera, que todos le vean, y con ella abreuie los cantos prolixos, señalando el punto desde donde se corta, y procurando que sea vno mismo el principio, y termino de lo que se abreuia, y ommite: pero con atencion à que no pierda el tono la naturaleza de su modulacion, passos, y clauisulas, por abreuia demasiado.

4 El fabordon del Psalmo vaya siempre en tal entonacion, que la Antiphona se pueda cantar por el mismo termino. V. g. si es primero tono, y la Antiphona comienza en el signo de su final, comience en Subdiapente de la cuerda, ò fabordon del Psalmo, y no en otro punto: y lo mismo observe en los demas tonos, segun los exemplos del §. 7. Porque la Psalmodia es la mayor parte de la ocupación del Choro, y no ay cosa de mayor primor, edificacion, y consonancia, que guardar en los Psalmos, y Antiphonas la conueniencia en sus finales, y fabordones: ni de mayor dissonancia, y euidente indicio de la ignorancia del canto, que lo contrario.

5 El Cantor deue aduertir al Organista del tono que se ha de cantar, y adonde le ha de dar en el Organo a los Psalmos, Hymnos, Responso, Kyries, Sanctus, &c. Para lo qual conuiene, que el Cantor tenga reconocidos los terminos, y entonacion del Organo: y con Organo, ò sin el, tenga el Cantor cuerda fixa, por donde siempre entone los fabordones, y Antiphonas: demanera, que ninguno se cante mas alto vn dia que otro.

6 El Cantor en qualquiera Antiphona, Introito, Verso, &c. cante siempre solo, sin echar compas la primera dición, y si fuere monosylaba, ò muy breue; primera, y segunda. En acabandolas comience à echar compas, y al compas, y no antes entre el Choro, que assi conuiene para proseguir el canto con entonacion segura, y guardarle su modulacion.

7 La Missa, Antiphonas, Psalmos, y Responso del Oficio de Difuntos entone el Cantor dos puntos mas abaxo de los terminos ordinarios, y cuerda del Organo: que desde mucho el cantar alto de la grauedad, y significacion que la Iglesia pretende en las ceremonias con que celebra este Oficio.

# CAPITVLO SEGVNDO.

## ARTE DE CANTAR sin mutanças.

**F**RAY Pedro de Vreña, lego de Cogulla, hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina, ciego *à natiuitate*, ingenio excelente, y consumado Musico, cuyo es este discurso, en su *Introduccion Harmonica*, aprobada de grandes Maestros de España (que no dio a la estampa preuenido de la muerte) quitò las mutanças de la Musica, fundado en el mismo principio con que se introduxeron, que es el que se sigue.

Lib. 1.  
tit. 7. 8.  
y 9.

*Demonstracion, de que las mutanças no son necessarias  
en la Musica. §. I.*

**E**N el capitulo passado §. segundo, se probò auer se introduzi-  
do las mutanças, por falta de septima voz, ò numero sonoro, con que cumplir el Diapason, y llegar desde el *ut* (v.g.) gradatim, a otra voz octaua arriba semejante del todo a la primera, y compuesta de ella, por lo qual es forçoso suplir la que falta con alguna de las precedentes, y con la propiedad de Natura introducida para este efecto, como las huiera en la Arithmetica, si para passar de 8. à 10. no huiera 9. ò para passar de 9. à 11. no huiera 10. por que fùera forçoso suplir el numero que falta con alguna de las vni-  
dades, ò numeros digitos, precedentes. Luego así como en la numeracion se euitan las mutanças, cumpliendo el diez de numeros distintos, en la modulacion se euitaran, cumpliendo el 7. que es su diez, de siete numeros sonoros distintos, y repeliendo por inutil la propiedad de Natura. El antecedente es cierto, y la consecuencia euidente en Arithmetica.

Supuesto este principio, assentò el Autor siete voces: sus nombres, ò notas *ut, re, mi, fa, sol, la, si*. Pulso por septima el *si*, porque el alcento inmediato desde ella siempre es semitono de *si* à *ut*, como  
de

de *mi* a *fa*, y fue congruencia que el *mi*, y el *ni* se pareciesen en la nota, como se asimilan en la razon de voces agudas.

3. Añadida septima voz a las vsuales, se haze experiencia de que está cumplido el Diapason de la Musica, y absoluto de todos los numeros necesarios a la modulacion, como el diez para la numeracion, y se percibe con claridad, que como en la Arithmetica subiendo diez desde el vno gradatim, ò de golpe, siempre se toca en el vno, diciendo, 1. 11. 21. 31. 41. y todos los compuestos del vno incluyen 1. y lo mismo en los demas numeros: assi en la Musica, subidas gradatim, o de golpe, siete voces desde el *ut* (v.g.) la octaua ha de ser *ut*, y la quinzena *ut*, y la veintidofena, *ut*, porque siendo todas compuestas del vnisonus, deuen guardar la nota del vnisonus, como los compuestos del 2. la nota del dos, 22. 32. 42. &c. Lo qual no podia saluar se cantando con mutanças: porque como parece claro en los exemplos del §. 2. num. 5. la octaua del *ut* vnas vezes es *sol*, otras *fa*, la octaua del *re* vnas vezes es *sol*, otras *la*, que son las notas de la quarta y quinta, y assi en las demas octauas.

4. Pongamos exemplos euidentes en Arithmetica. Estoy en el numero digito, o vnidad de 6. (*verbigratia*) añado 10. hazen 16: añado otros 10. hazen 26: subo otros 20. hazen 46: quito 10. quedan 36: quito 20. quedan 16: quito 10. quedan 6: y en fin es caso imposible añadir, o quitar diez a 6. sin dezir 6. porq̃ todos los q̃ de esta adición resultan se componen de digito, y articulo, que es el 10. y la vnidad de 6. Iten estoy en 9. añado 7. hazen 16: añado 3. hazen 19: añado 7. hazen 26: añado 3. hazen 29: Deshago esta composicion por el mismo orden, y hallo que siempre he de tocar en los mismos numeros, aunque proceda infinito.

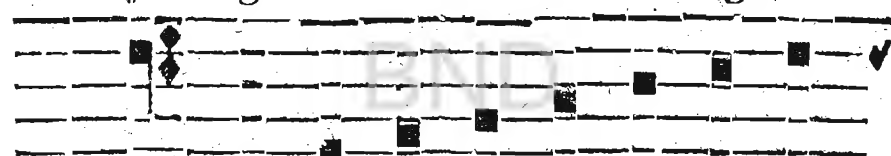
5. Lo mismo sucede en la Musica. Estoy en la primera vnidad, ò numero sonoro, que es *ut*: asciendo gradatim, ò de golpe siete, valiendome de la voz añadida, quedo en *ut*, que es octaua: subo otros 7. quedo en *ut*, que es quinzena: otros siete, y quedo en *ut*, que es veintidofena. Deshago esta composicion gradatim, ò de golpe, y siempre a los siete tocarè en el *ut*, sin mudar propiedad, ni voz, y cósequentemente sin mutança, que consiste formalissimamente en mudança de voz, y de propiedad, como se probò cap. 1. §. 2. Iten pon-

## Capitulo Segundo.

pongome en *re*, subo Diapente, es *la*: alciendo Diatefaron, es *re*: afciendo otro Diapente, es *la*, otro Diatefaron, es *re*. Desciendo por el mismo orden gradatim, ò de golpe, y hallome en los mismos numeros sin mutança, y sin sustituir voz prestada.

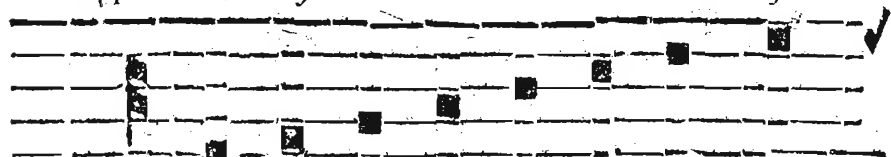
6 De donde se infiere con toda euidencia, que donde vna vez en el canto se dize *vt*, siempre es fixamente *vt*: donde vna vez es *fa*, siempre es *fa*, & c. immutabilmente (excepto en el mouimiento de *Ffa* vt a *Bfa*  $\square$  ni, y de *Bfa*  $\square$  ni a *Enimi*, lo qual no se euita con las mutanças, por la razon del cap. 1. §. 4. num. 4) con que del todo cessa la confusion, y se facilita el exercicio por los exemplos siguientes.

7 Exemplo por *Bemol*, y *Bequadrado* del Canto sin mutanças, corriendo toda la mano desde *Ffa* vt retropolex como signo regraue, hasta el mismo en quanto reagudo, y desde *Gsolre* regraue hasta el mismo como reagudo.



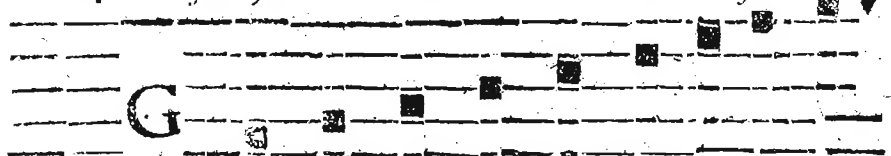
Por Bemol. vt re mi fa sol la ni vt

Por  $\square$  qua. fa sol la ni vt re mi fa



Por Bemol. vt re mi fa sol la ni vt

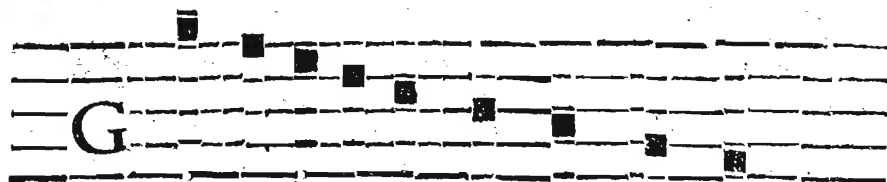
Por  $\square$  fa sol la ni vt re mi fa



Por Bemol. vt re mi fa sol la ni vt re

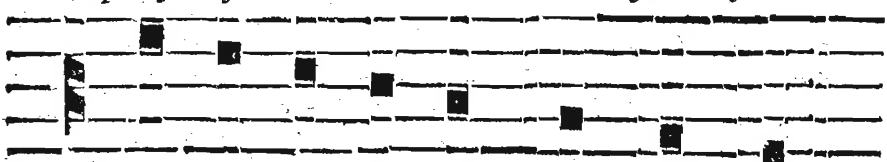
Por  $\square$  fa sol la ni vt re mi fa sol

vt



Por Bem. re vt ni la sol fa mi re vt

Por Bq. sol fa mi re vt ni la sol fa



Por Be. vt ni la sol fa mi re vt

Por Bq. fa mi re vt ni la sol fa



Por Bem. vt ni la sol fa mi re vt

Por Bq. fa mi re vt ni la sol

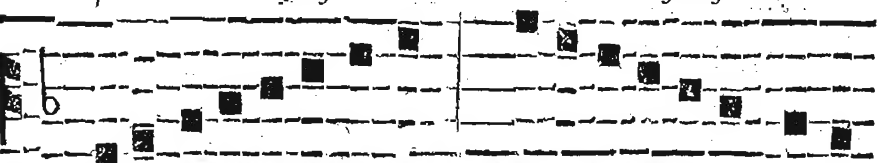
¶ Exemplo de las entonaciones, ò mouimientos.

Segū  
das.



Por Bm. sol la ni vt re mi fa sol. sol fa mi re vt ni la sol

Por B. vt re mi fa sol la ni vt. vt ni la sol fa mi re vt.



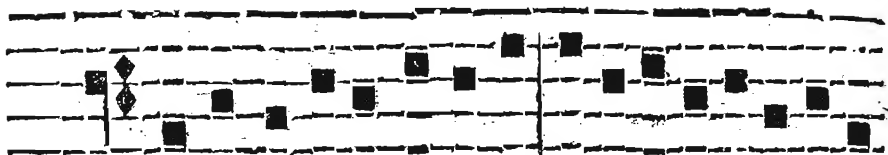
Por B. vt re mi fa sol la ni vt. Por B. sol fa mi re vt ni la sol

D

Ter

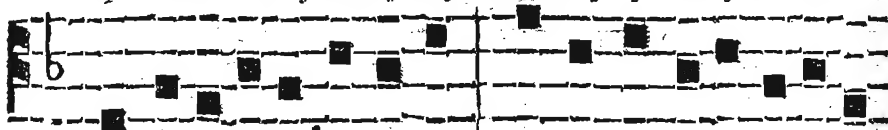
Capitulo Segundo.

Terceras.



Por Be. sol ni la vt ni re vt mi mi vt re ni vt la ni sol

Por Bq. vt mi re fa mi sol fa la. la fa sol mi fa re mi vt



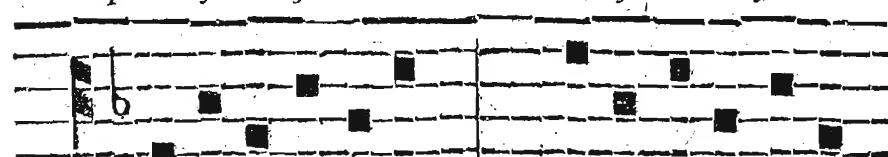
Por B. vt mi re fa mi sol fa la. Bq. mi vt re ni vt la ni sol.

Quartas.



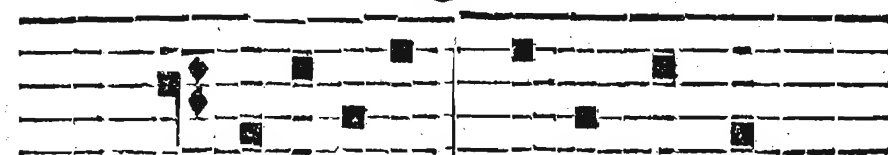
Por Be. sol vt la re ni mi. mi ni re la vt sol.

Por Bq. vt fa re sol mi la. la mi sol re fa vt.



Por Bm. vt fa re sol mi la. Por Bq. mi ni re la vt sol

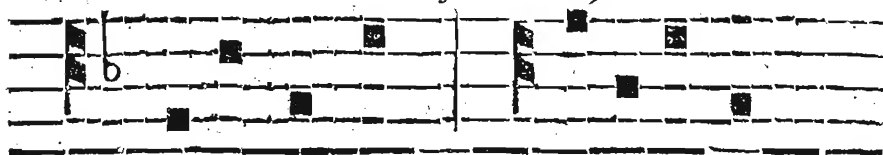
Quintas.



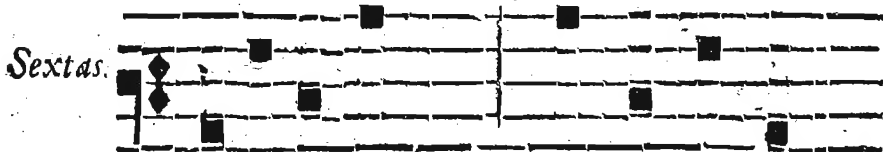
Por Bem. sol re la mi. mi la re sol.

Por Bq. vt sol re la. la re sol vt.

Por

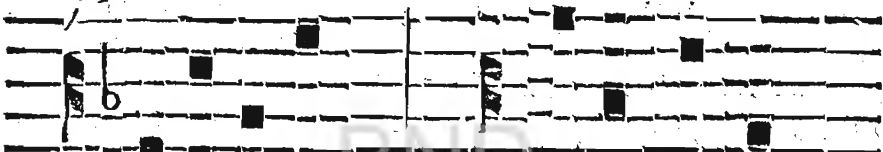


Por Bm. vt fol re la. Por Bq. mi la re fol.

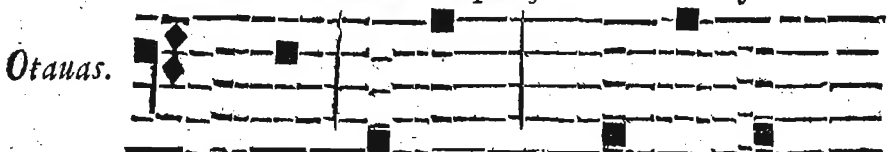


Por Bem. fol mi ni fol. fol ni mi fol

Por Bq. vt la mi vt. vt mi la vt



Por B. vt la mi vt. Por Bq. fol ni mi fol.



Por Bem. vt vt mi mi. Beq. re re re.

Por Bq. fa fa. la la. fol fol fol.

Respondeſe à los Argumentos contrarios.

§. II.

**A**Rguyefe contra lo dicho. Lo primero, porque en eſte modo de cantar (como conſta del §.4.num.7.) con las miſmas vòzes del ſubditono, ò tercera abaxo ſe entona la ſexta arriba: con las vòzes del Diapaſon ſe entona el Diapente; con las del Diapente ſe entona el Subdiateſaron, con las del Diapaſon ſe en-

## Capitulo Segundo.

tona el Vnifonus; todo lo qual es confusión de voces, que desdize de la claridad que se pretende en el nuevo methodo. Luego no se euitan con el las dificultades del Canto.

2 Si este argumento prueba algo, conuence con euidencia de errado todo el Arte antiguo de cantar con mutanças: Porque (como consta del cap. 1. §. 2. n. 5. en el exemplo de las mutanças, por Bequadrado, y del §. 6. n. 11. en las Otauas) subiendo por Bequadrado Diapason gradatim, ò de golpe, desde *Gsolreut* regraue à *Gsolreut* agudo, y deste al sobreagudo se dize *ut* en el graue, y *sol* en el agudo, que son las voces del Diapente: y por Bemol se dize *ut* en *Ffaut* graue, y *fa* en el agudo, que son las voces del Diatesaron. Iten subiendo gradatim Otaua por Bequadrado, desde *Gsolreut* graue al agudo, al tomar mutança en el tono de *Csolfaut* à *Dlasolre*, se dize *fa* en *Csolfaut*, y *re* en *Dlasolre*, que son las voces del Subditono, ò tercera abaxo: y en el mismo ascenso por Bemol se dize *sol* en *Csolfaut*, y *re* en *Dlasolre*, que son las voces del Subdiatesarón, siendo tonos las entonaciones. Iten subiendo por Bemol de golpe, desde *Gsolreut* à *Dlasolre*, auiendo de tomar en este mutança para subir, se dize *re* en *Gsolreut*, y *re* en *Dlasolre*, que son voces del Vnifonus, y haziendo por Bequadrado el mouimiento mismo, se dize *ut* en *Gsolreut*, y *re* en *Dlasolre*, que son las voces del tono siendo Diapentes ambas entonaciones. Iten subiendo sexta de *Elami* à *Csolfaut*, por Bemol se dize *mi* en *Elami*, y *Sol* en *Csolfaut*, que son voces de Ditono, y por Bequadrado se dize *mi* en *Elami*, y *fa* en *Csolfaut*, que son voces de Semitono, siendo sextas ambas entonaciones: y à este modo se pueden hazer otras infinitas instancias, y euidencias deste argumento, en los exemplos del cap. 1. §. 2. n. 5. y §. 7. n. 8. Luego mayor confusión de voces se padece cantado cõ solas seis.

3 Respondefe al argumento, q aunque el numero es infinito, la numeracion se reduce a vn circulo finito, que es el 10. para que nuestro limitado entendimiento la comprenda y execute. Y como auiendo de reducir à methodo y circulo comprehensible la infinita latitud del numero, ninguno pudo imaginarse mas claro, y compendiofo para el numerable, que el 10. à ningun limite mas cierto, y claro que el 7. se pudo reducir el sonoro: Porque assi co-



mo en la Arithmetica estando en el 7. no es posible subir 3. ni baxar 7. (que es ponerse en distancia de 10.) sin tocar, y repetir el 1. en ambos extremos al cerrar el circulo; en la Musica, cuya materia tambien es numero, implica estando en el *sol* de *G solre*, entonar Diatesaron, y Subdiapente (que es ponerse en distancia de Diapason, circulo de la Musica) sin repetir el *sol* de *G solre*, y nombrarle en ambos extremos. Y como estando en 16. no es posible baxar 7. y subir 3. que es distancia de 10. sin nombrar el 9. en ambos extremos, por ser forçoso el transito por el numero medio: assi estando en el *ut* de *F fa ut*, no es posible subir 6. y baxar 2. que es ponerse en distancia de Diapason, sin repetir el *la* de *D la re*, que es el numero medio. La misma euidencia se haze en los demas numeros sonoros, y numerables. Luego si en estos no causa confusion la repeticion de los digitos en los articulos, antes suma claridad, por estar cumplido el 10. y escusada la mutança: tan lexos estara de confusion en los sonoros la repeticion de las voces cumplido el 7. y euitada toda mutança, como la luz de las tinieblas.

4 Lo segundo le arguye; porque cantando con mutanças, en diziendo *ut re mi fa sol*, en lugar de *la* repetimos el *re*, ò el *mi* en el ascenso, y las demas voces por su orden: y en el descenso, en diziendo *la sol fa* en lugar de *mi*, ò *re*, dezimos *la*, y repetimos las demas voces, como consta del cap. 1. §. 2. n. 5. En el nucuo methodo. acabadas las siete voces, boluemos a repetir las en el ascenso, y descenso, como consta deste cap. §. 1. num. 7. Y no parece que tiene mas dificultad repetir seis voces, acabadas seis voces; que repetir siete, acabadas siete: Luego, o no euitamos la dificultad de las mutanças, ò hemos de señalar mas voces, para euitar la repeticion que haze difficil el Arte de cantar con mutanças.

5 Respondefe, que la repeticion circular de numeros sonoros en la Musica, es tan ineuitable como en la Arithmetica la de los numerables; y como nadie contados diez ha hallado dificultad para passar adelante, diziendo: *Diez y uno, diez y dos, 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.* y contados 20. no ay cosa que mas facilite la numeracion, que boluer al circulo mismo, y dezir, *21. 22. 23. 24. &c.* Assi en la Musica cantado el *mi*, que es su siete, ninguna cosa se pu-

## Capitulo Segundo.

do imaginar mas facil, que boluer à *ut*, que es su primera vnidad, y cantados catorze, boluer al mismo *ut*, sin auer mudado deducion, ni sustituido vn numero por otro, y hallando tanta facilidad en la numeracion, y modulacion, ceñidas a círculos tan pequeños, la adición de mas notas fuera superflua, y confusa. Al contrario sucede cantando por mutanças, porque como consta con euidencia del cap. 1. §. 2. num. 5. citado, ascendiendo por Bemol el Canto despues de *fa*, en *Ffaut* dezimos *re* en *Gsolreut*, para passar a Bemol; despues de *sol* en *Gsolfaut*, dezimos *re* en *Dla solre*, para passar a Natura: y baxando dezimos *mi* en *Elami*, y *la* en *Dela solre*, para passar a Bemol; *fa* en *Bfa*  $\square$  *mi*, y *la* en *A la mi re*, para passar a Natura: y cantando por Bequadrado, se truecan totalmente en los signos dichos todas las voces en el ascenso, y descenso, como parece del exemplo por Bequadrado. Y aunque esto es tan embarazoso, como se vè, aun resta la mayor dificultad, que es el saber quando se han de mudar estas voces; porque no siempre se haze mutança. Pongo por exemplo, cantando por Bequadrado, si el canto sube de *Elami*, en este signo se dize *mi*, y *re* en *Dla solre*: sino sube, *sol* en *Dla solre*, y *la* en *Elami*. Descendiendo, si el Canto baxa de *Gsolreut*, en este signo se dize *sol*, y en *Alamire la*; sino baxa *re*, en *Alamire*, y *ut* en *Gsolreut*: y por Bemol se truecan en el mismo termino todas las mutanças, y voces, como consta de los exemplos citados. Por manera, que a vn tiempo ha de preuenir con toda actualidad, el que canta todas estas cosas juntas: si el Canto sube del *la*, ò baxa del *ut*: que signo està en cada regla, ò espacio; quantas voces tiene; qual ha de tomar para subir, qual para baxar, para no hazer mutança de Bequadrado a Bemol (ò al contrario) por passar a Natura: cuidados tan diferentes, y tan dificultosos para de repente, (especialmente en el Canto de Organo, donde son acelerados los mouimientos) que llega a ser mas facil el cantar letra, que solfa; siendo asì, que de buena razon, y *ex natura rei*, deuiera ser mas facil la solfa, siendo como es medio para passar a la letra, pena de ser malo el methodo; porque en buena Metafisica el instrumento, ò modo de saber, deue ser mas facil, y claro que aquello, para cuya noticia dispone. De donde viene a ser, que muchos auiedo comen-

çado

gado con inclinacion al Arte, con buenas voces, y oído, desistien de proseguir, rendidos a la dificultad de las mutanças; en las quales dixo vn gran Musico al Autor deste methodo, que siempre se se auia hallado embarazado, sin auer podido vencerla con toda su destreza. Y Montanos conuencido destas razones, confesò en el Tratado 2. que si no huiera en la Musica mas que dos propiedades, (el Ciego dixo, que si no huiera mas de vna) fuera facil el cantar; porque en vn signo de solas dos voces, no auiedo transito de la vna à la otra, el mas rudo supiera en breue tomar la de Bemol, y dexar la de Bequadrado, y al contrario: pero como al tiempo de elegir vna, halla otras dos, duda, y queda expuesto a mezclar voces incompatibles. En nuestro methodo no es necesario llevar adelantada la atencion, ni fatigada la memoria en la propiedad, en el signo, en la voz, en si sube el Canto del *la*, ò baxa del *ut*; sino solo en el orden de las voces; porque (suba, ò baxe) la voz que se pronunciò vna vez en vna regla, o espacio, essa se ha de pronunciar fixamente hasta el fin. Deuefe a Montanos el auer conocido la dificultad, y al Ciego el auerla allanado.

6 Lo tercero se arguye, que usando en Canto de Organo deste methodo, y cantando por sola vna propiedad, se pierde la imitacion de fugas, y passos; porque si el passo es *sol mi sol*, no podrá ser *sol mi sol*, la imitacion en Diapente, y lo fuera usando de Natura.

7 Responde se, que la imitacion no consiste en semejança de syllabas, sino en similitud de mouimietos, y sonidos, como se ve en los instrumentos, que con voces mudas imitan fugas, y figuen passos. Ademas que cantando con mutanças, esta fuga *sol mi sol*, se imita en Subdiapente con *fa re fa*: y cantando letra, se imitan las fugas con syllabas, y dicciones diferentes.

8 El mas frequente argumento (aunque el de menos fuerça) contra lo dicho, es el de la nouedad de la voz. añadida a las seis, y la quitada en los signos. Y como si fuera lo mismo gritar, y despreciar lo raro de la conclusion, que impugnar lo firme de sus fundamentos, preguntan con enfado los saltos de razones, que es *Ni?* que es *G sol re?* &c. Sobre lo qual alegan la venerable antigüedad de *Gamaut*, *G sol re ut*, *Natura*, *Mutanças*, &c. terminos por tantos siglos.

## Capítulo Segundo.

glos admitidos, y nunca innouados en el Canto sagrado, y profano.

9 La nouedad aturde a vnos por cortos, y à otros por no ver-  
fados en facultad ingenua, y liberal, que no estraña variedad de  
opiniones. Preguntase a los puros Cantores, ò Cantantes, (que no  
es el argumento de Musicos especulatinos) que es *Mi*? que es *ut re  
mi fa sol la*? Respondese por todos los que lo saben, y los que lo ig-  
noran (a todos somos deudores) que son vnas notas, o sylabas, con  
que se significan *ad libitum* los numeros sonoros, como los nume-  
rables con estas letras, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 0. y pudieran los Arith-  
meticos, y Musicos libremente auerlas significado con otras. Para  
cuya euidencia se aduierta, que han sido diuersos en diuersos tiem-  
pos los Artes de cantar (como los de Gramatica) y los antiguos se  
han reformado, y olvidado, siempre que el methodo se ha mejo-  
rado con los môdernos. *Tres tiempos* (dize Bermudo, lib. 3. cap. 5.)  
*ha tenido la Musica, vno fue antes de Boecio, en el qual no auia memoria de la  
mano que aora tenemos; sino a imitacion de los Griegos, puso nombres a las  
suerdas, por las quales tañian, y cantauan. El segundo tiempo fue el de  
S. Gregorio, en el qual soseaban por las letras, que aora tiene la Musica  
(que son G. A. B. C. D. E. F.) El tercero començò desde el Ilustre Guido,  
y durará lo que Dios sabe. La diferencia que la Musica ha tenido en estos  
tiempos, es en el modo de practicar, y no en el quid, ò substancia della. San  
Gregorio fue electo Pontifice, año de 590. Guido escriuiò el de  
1320. y consiguientemente por espacio de 700. y mas años, se can-  
tò por las letras de los signos: y en Santa Clara de Villa-Frechos,  
dos leguas de Medina de Rioseco, se ha tenido hasta estos tiempos  
este modo de cantar por las letras de los signos, y en lugar de *ut  
re mi fa sol la*, pronuncian *Ge, A, Be, Ge, De, E, Fe*: lo qual, segun las  
señoras Monjas dizen, ha venido por tradicion de vnas a otras,  
desde q el Monasterio se fundò, sin noticia del Autor. El Padre Fr.  
Iuan Zazo hijo de Valparaíso, persona grauissima y fidedigna, afir-  
maba auer oido cantar a Francisco Bernal contemporaneo de  
Morales, por vnos versos que llamaua las *Entonaciones Gregorianas*:  
y el mismo dezia auer hallado otros para el mismo proposito en  
vn libro antiquissimo de nuestro Monasterio de Sacramenia, cuyo  
preambulo dezia: Como Bernardo Abad de Claraua, con otro  
acom-*

acompañado, por comision del Papa Eugenio Tercero, reformo el Canto Gregoriano, que estaba adulterado: y se con-g-tura con gran fundamento, auer sido aquel el Arte de cantar, que compuso N. P. S. Bernardo, y que su methodo se reduzia a otros versos, que han venido desde entonces hasta nuestro Missal Ciltercienfe, donde oy se conserua el tono de las Flexas, Metros, &c. en los versos que comiençan, *Sic facies flexam, sic verò metrum, &c.* Todos estos Artes puso en oluido el de Guido, que sin exemplo de nadie inuentò las seis voces, *ut re mi fa sol la*, y con ellas las mutanças, que con otra huiera escusado, y para executarlas la propiedad de Natura. Nueuo fue entonces *Gsolreut*, y el *re mi fa sol* en sus principios passaria por la grita, y censura de nuestro methodo. Ya aquel es viejo, auiendo comenzado sin exemplo. Antiquarase el *Ni*, y cesara el argumento. *Omnia quæ nunc vetustissima creduntur, noua fuere; inueterasceat hoc quoque, & quod nunc ad exemplum tuemur, inter exempla erit*, dixo el Emperador Claudio: y Sinesio Obispo de Cirenne, *Multas rerum vtilium tempus inuenit, aut correxit. Non omnia ad exempla fiunt, & singula quæ facta sunt, initium semel habuerunt. Demus & nos principium meliori consuetudini.* Demos nosotros principio a mejor methodo; que sino tiene mas falta que ser nueuo, y lleva la ventaja de mas facil, el tiempo le hara viejo, y carecerà de todas.

10 No aduerten los que desdenã el nueuo methodo, que *Cuncta hæc superum demissa superna mente fluunt*: y que pudo la diuina fabiduria comunicar este lecreto a vn Ciego, Lego, y solitario, para enseyança de los sabios. Vieron algunos. su *Introduccion Harmonica* M. S. en effilo escabroso, y cõfuso (assi era el ingenio, aunque grãde) ocasion de no entenderle vnos, no darse a entender a otros, y auerle tenido por barbaro. No es el primer ingenio rustico, cẽsura do cõ esta nota. *Rusticus est, fateor, sed non est barbarus Idas*; pero es el *Tit. Cal* primer artifice mal recibido, por auer comprehendido en breues *phurn.* preceptos, y pocos instrumentos la operacion de su Arte. Que *Eclog. 4* aplausos no mereciera entre los del suyo, el que añadiendo vn diente, no mas, a vna rueda, reduxera a sola vna todo el embarazofo aparato de los reloxes? Esto mismo hizo el Ciego, que sin exemplo de nadie, con añadir a la rueda de las voces sola vna, escusò el

Tacit. 1  
Annal.  
c. 8.  
Epistol.  
57.

## Capitulo Segundo.




embarazo, y dificultad nunca vencida de las mutanças, vna voz en cada signo, vna propiedad en la Musica, y quizá dos, como se dirà en el §. 5.

### Propriedades, Vozes, Signos, Deducciones, y Claves. §. III.

1 Desde este §. se ha de començar a enseñar el Canto llano a los Nouicios, y Monges principiantes, que entran sin noticias del cap. passado, cuidando los Maestros, de que tengan de memoria las reglas deste, y las que se citan del primero: porque el passado, solo se ha escrito para fundar en euidentes principios, que la Musica no necesita de la dificultad de las mutanças; y en los siguientes, con sus remisiones se comprehenden todas las reglas, y preceptos necesarios para el entero conocimiento, y exercicio del Canto llano.

2 Diuidese adequadamente la Musica en dos especies, que llaman los Musicos propiedades, *Bemol*, y *Bequadrado*, tan opuestas entre si, que cantando por la vna, no se puede mezclar voz de la otra, por lo dicho cap. 1. n. 2. El Bemol se diuide en dos tonos, que son 5. y 6. El Bequadrado en seis, que son primero, segundo, 3. 4. 7. y 8. como se dixo cap. 1. §. 7.

3 Las voces con que se canta en cada vna destas especies, y tonos, son 7. Sus notas, *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*, de que necesita el Diapason para estar cumplido, como se prueba cap. 1. §. 2. à n. 2.

4 Los signos (como las voces) son siete, *Fa vt*, *G sol re*, *Alami*, *Bfa*  *ni*, *C sol ut*, *Diare*, *Enimi*: y porque las propiedades no son mas que dos, no tiene cada signo mas que dos voces; vna de *Bemol*; otra de *Bequadrado*. El primer signo se assienta en la vna del dedo *Polex*, y le llama *Fa vt retropolex*: El segundo, en la yema del mismo dedo: El tercero, en la primera coyuntura, por el orden de la mano, que està en el §. 3. n. 3. El signo *Bfa*  *ni*, deuiera llamarse *Enibfa*, para guardar su orden a la colocacion de las voces, como verà quien atento lo considerare; pero llamarse *Bfa*  *ni*, para hazer menos nouedad en el sonido.

5 Segun esta doctrina son solas dos las Deducciones radica-

• les

les: vna de Bemol, assentada en el *ut* de *Ffaut*: otra de Bequadrado, assentada en el *ut* de *Csol*: y solos estos dos signos son deduccionales, porq̃ solos tienē *ut*, que es principio y raiz del numero sonoro, como el 1. del numerable. Ni es inconueniente assentar la propiedad de Bequadrado en *Csol*, donde con nombre de *Csol*, assienta la de Natura el Arte de cantar con mutanças, cap. 1. §. 4. Porque Natura està repelida por superflua; y que Bequadrado se coloque en signo de G. ò C. es question de puro nombre.

6 Las Claues son tres, como se dixo cap. 1. §. 5. su assiento, y vfo es como alli yaze, mudados *Csol*, y *Gsol* en *Csol*, y *Gsol*.

7 El *ut* del signo que tiene esta B. y las seis voces que dèl se deducen, se cantan por Bemol. El *ut* del que tiene esta  $\square$ , y las seis que nacen dèl, por Bequadrado, como declara la primera tabla, La següda expressa que voz de cada signo es de Bemol, ò Bequad.

Signos B. *Ffaut* retroplex.

Por Bemol.

Regraues. *Gsol*.

Alami.

Bfabeni.

Graues.  $\square$ . *Csol*.

Dlare.

Enimi.

B. *Ffaut*.

*Gsol*.

Alami.

Bfabeni.

Agudos.  $\square$ . *Csol*.

Dlare.

Enimi.

B. *Ffaut*.

*Gsol*.

Alami.

Bfabeni.

Sobrega-  $\square$ . *Csol*.

gudos. Dlare.

21. Enimi retro medio.

Deducción de Bemol.  
*ut*, de *Ffaut*.  
*re*, de *Gsol*.  
*mi*, de Alami.  
*fa*, de Bfabeni.  
*sol*, de *Csol*.  
*la*, de Dlare,  
*ni*, de Enimi.

Por Bequadrado.

Deducción de Bequadrado.  
*ut*, de *Csol*.  
*re*, de Dlare.  
*mi*, de Enimi.  
*fa*, de *Ffaut*.  
*sol*, de *Gsol*.  
*la*, de Alami.  
*ni*, de Bfabeni.

## Capitulo Segundo.

### Tonos, y Mouimientos. §. IIII.

1 **L**Os Tonos (especies infimas de la Musica) son ocho. Bemol se diuide en quinto, y sexto, Bequadrado en los demas. Todos fenecen en signos graues: primero, y segúdo en *Dlare*: tercero, y quarto, en *Enimí*: quinto, y sexto, en *Ffaut*: septimo, y otano, en *Gfoire*. Y es regla general, que el Canto llano que fenece en *Ffaut*, se canta por Bemol; el que no, por Bequadrado. Quales sean Maestros, Discipulos, &c. sus Diapasones, y lo demas tocante a ellos, se explica del todo en el cap. 1. §. 7.

2 Todos los mouimientos de la Musica estan explicados en el cap. 1. §. 7. y exemplificados largamente en este cap. §. 1. n. 7.

### Infinuase otro modo de cantar sin mutanças. §. V.

1 **C**onsequencia es de lo dicho, fundada en el §. 2. n. 5. que fuera el cantar mas facil con sola vna propiedad; porque si tanto lo es reduzido a dos, como infinuo Montanos, del todo se desembarazara comprehendido en vna. Paradoxa, no tanto para expuesta a Cantores *pure* practicos, quanto para conferida con musicos Theoricos, *quibus pauca*.

2 Consta de lo discurrido, quanta es la similitud, y conueniencia entre el numero numerable, y sonoro, entre el *Cantar*, y el *Cantar*, que en sola vna letra quiso diferenciar nuestro idioma. Por el *Diez* de la Arithmetica, circulo que comprehende todo lo numerable, se ha explicado el *Diapason*, circulo septenario de la Musica, que comprehende todo lo cantable, sin que aya mouimiento, ni distancia gradatim, ò per saltum, que no tenga exemplo en los numeros. Notò el Ciego, que en la Arithmetica sin multiplicar propiedades de numeros, ni duplicarlos en signos, cuenta por estas notas, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 0. todo lo numerable, y concluyo, que la Musica con solos estos siete numeros sonoros, *ut, re, mi, fa, sol, la, ni*, sin multiplicar propiedades podria reducir à execucion, y practicar todo lo cantable. La razon es, porque supongamos (para dar



lugar al discurso) que para excluir el Bemol, pusiésemos vna sola voz en cada signo ( como antiguamente la auia en *Gamayt*, *Are*, *Bmi*, *Ela*) y que los signos fuesen, *Gut*, *Are*, *Bmi*, *Cfa*, *Dsol*, *Ela*, *Fni*. Pongamonos aora en la escala musical deste cap. §. 1. n. 7. Pregúntase, que falta en esta suposicion, para hazer sin necesidad de Bemol todos los mouimientos posibles de la Musica? Nada, porque aqui se hallan todas las diferencias de Diapason, que puede imaginar el entendimiento; y sentir el oido; todos los Diapentes, Diatesarones, Ditonos, Tonos, y Semitonos, de que consta la modulacion; todas las voces graues, y agudas, remitas, y sustenidas con que se executa; y todo sin tocar en voz alguna de Bemol. Luego con sola vna propiedad de numeros sonoros se puede cantar todo lo cantable; como numerar todo lo numerable sin dos, o mas especies de numero. El mismo argumento se puede hazer para admitir el Bemol, y excluir a Bequadrado, haziendo los signos, *Fut*, *Gre*, *A mi*, *Bfa*, *Csol*, *Dla*, *Eni*, y discurrendo la escala musical de Bemol. En esta suposicion la propiedad que quedara, solo en veneracion de la antigüedad se llamara *Bemol*, o *Bequadrado*; y conseqüentemente ningun signo pudiera tener mas que vna voz.

3. Respondera alguno, que Bequadrado necesita del *fa* de *Bfahemi*, que se canta por Bemol, para sus *faes* accidentales, y que por esta causa no se escusa, segunda propiedad de Bemol. Contra esto es. Lo primero, que Bemol tambien necesita de sustenidos, que son *mies* accidentales, los quales suple esta propiedad dentro de si misma, haziendo agudo el *fa*, el *sol*, y el *ut*, sin mudarles el nombre, ni valer se de Bequadrado. Luego pudiera Bequadrado sin mudar el nombre al *mi*, hazerle remita, quando necesita de *fa*, sin valer se de Bemol. Lo segundo, si Bemol finge *fa* en *Elami*, quando alli ha menester voz remita, sin valer se de tercera propiedad; porque Bequadrado no le podra fingir en *Bmi*, o en otro signo que no le tenga, sin acudir a Bemol. Lo tercero, si para sus *faes* accidentales tuuiera Bemol necesidad de *fa* natural en *Elami*, como Bequadrado le halla en *Bfahemi*; fuera necessario (cantando con mutanças, o sin ellas) añadir tercera voz a *Elami*, y conseqüentemente quarta propiedad; y para suplir los defectos desta, otra, y asi en infinito; que es absurdissimo.

## Capitulo Segundo.

4 Ayudàra mucho para encomendar a la memoria el orden de las voces (punto, a que vltimamente se reduce la dificultad del cantar) juntar la primera letra del A, B, C, con la primera voz de la escala Musical, la segunda letra con la segunda voz, &c. Porque en auer comenzado por la G, no ay mas misterio (segun los Musicos) que auer reducido los Griegos a methodo la Musica, auerla reformado San Gregorio Magno, y Guido Aretino, y celebrado todos sus nombres, dexando en la primera voz la primera letra dellos. No se alteraban por todo lo dicho las puntuaciones de los libros; solo fueran superfluas las notas de B, y C, con que los prácticos conocen, si han de cantar, o tocar por Bemol, o Bequadrado.

5 Añadiò vn curioso, que pudieran (a lo menos en Canto llano) las siete voces tener figuras diuersas, con que distinguir el *ut* del *re*, &c. (y en tal caso superfluas eran reglas, y clauas, como lo son en la cifra del Organo) al modo que el Canto de Organo las vís, para diferenciar el *Longo* del *Breue*; y la Arithmetica (en quien nunca saltaron exemplos a la Musica) para diferenciar el 1. del 2. y del 3. letras, que se inuentaron para escutar la confusio[n] antigua de los *Calculos*, o *Getones*, a que no poco se asimilan los puntos del Canto llano. Esto se ha dicho con animo de facilitar el Canto, y adelantar el culto, (que nunca la antigüedad quiso poner limite al discurso, ni al zelo) no con censura de los Autores antiguos: *Legimus namque cum reuerentia antiquos, sine inuidia recentes, y Cum maioribus laud subeam certamina. Vliss. in Odiss.*

*Sed n.  
libro 8.  
Epistol.  
11.*

## CAPITULO TERCERO.

### ARTE DE CANTO de Organo.

**D**OS razones vrgentísimas piden aqui la materia deste Capitulo. La primera, porque es raro, ò ninguno, el que llega à penetrar, y cantar con perfeccion el Canto llano, sin conocimiento de la Musica mensural, llamada comunmente

*Canto*

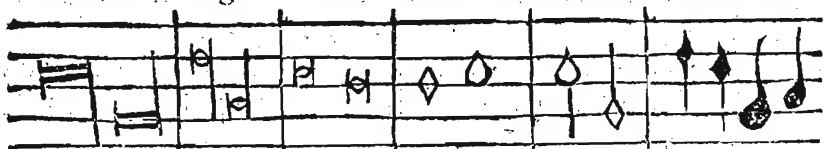
*Canto de Organo*, cuya ocupacion es considerar el compàs (que es vn dar, y vn alçar) y diuidirle en sus partes: como ni la perfecta ciencia del hombre, sin las que componen este todo. La segunda razón es, porque vna de las partes inescusables, y principales en el oficio del Coro, es el Organo; y vna de las mayores faltas que se padece, es la de Organistas: y aunque los Prelados sean zelosos, y los subditos obedientes, no es posible aprender con fundamento, tocar à compàs, ni entender la cifra sin el Canto de Organo. Y siendo tanta la necesidad deste exercicio, tan graue el inconueniente de admitir a la Cogulla, y Ordenes, puros Organistas (como otros artifices) sin Gramática, y tan pocos los Gramaticos, que vienen Organistas, es preciso proueer de medio, para que aprendan, y aprovechen los que por obediencia, ò genio se aplicaren a seruir a Dios, y à la Religion, en ocupacion de tanto merito, y culto.

*Figuras, Pausas, y otras Notas. §. I.*

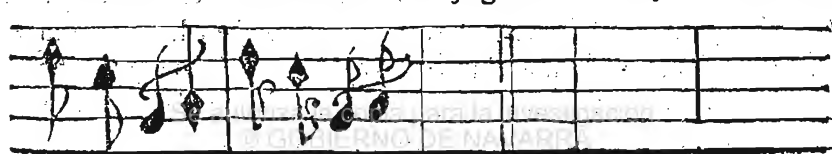
1. **T**oda la modulacion mensural, ò alterada, y diuisiones sensibiles del còpàs, se executan con ocho figuras, q son *Maxima*, *Longo*, *Breue*, *Semibreue*, *Minima*, *Seminima*, *Còrchea*, *Semicòrchea*.

2. Las *Pausas*, intermisiones, ò quietudes, son tantas como las figuras, tienen el mismo valor que ellas, y diuiden el compàs como ellas; porque assi como en el Breue, v gr. se cantan dos compases, en la pausa de Breue, se cessa de cantar otros dos; y assi en las demas figuras, y pausas, segun la diferencia de los tiempos.

*Maxima. Longo. Breue. Semibreue. Minima. Seminima.*



*Còrchea. Semicòrchea. Pausa general. Pausa de Maxima.*

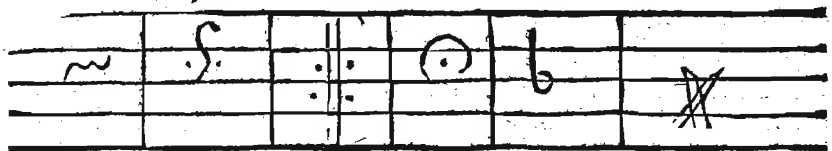


## Capitulo Tercero.

Pausa de Longo. Pausa de Breue. Pausa de Semibreue. Pausa de Minima. Pausa de minima. Pausa de Semibreue. Pausa de Corchea.



Pausa de Repetition micorchea. Repetition mayor. Repetition menor. Fi. Fa acciden. tal. Susteni. do.



### Definicion, y diuision de los Tiempos. §. II.

1 **A** Todas las diferencias, ò especies, de compàs llaman los Musicos *Tiempos*; y con razon, porque *Tempus est mensura motus secundum prius, & posterius*, y el compàs es medida de todos los mouimientos, y quietudes de la Musica mensural: esto es, de las figuras que son mouimientos, y de las pausas que son quietudes. Y dexadas otras diferencias de compàs (que no estan en vso, ni contienen doctrina de substancia) todos los sensibles se reducen a dos especies, que son *Binario*, y *Ternario*, en que adequadamente se diuide el compàs.

2 Tiempo *Binario* es aquel en que el compàs se diuide en dos partes iguales, y ay la misma distancia del dar al alçar, que del alçar al dar. Diuidese en *Perfecto*, y *Imperfecto*. El perfecto se subdiuide en *Tiempo mayor*, ò indiuiso, y *Tiempo de por medio*. El imperfecto tambien se subdiuide en *Compasillo*, ò indiuiso; y en *Mayor*, que llaman otros *de por medio*.

3 Tiempo *Ternario* es aquel, cuyo compàs se diuide en partes desiguales, excediendo en vn tercio del compàs la distancia del dar al alçar, a la del alçar al dar, ò al contrario; de manera, que la vna parte del compàs contiene los dos tercios del compàs, y la otra el vno. Diuidese en *ternario mayor*, y *menor*; la qual diui.

diuision coincide con las que los Musicos llaman *Proporcion mayor, y menor.*

*Tiempo Binario perfecto. §. III.*

1 **L**A primera especie del Binario perfecto, es el que se llama *Indiufo, ò mayor perfecto.* Su figura es esta. O. Vale en este tiempo la Maxima doze compases; el Longo seis; el Breue tres; el Semibreue vno; dos Minimas vn compàs; quatro Seminimas vn compàs; ocho Corcheas vn compàs; diez y seis Semicorcheas vn compàs.

2 La segunda especie es el tiempo *perfecto de pormedio*, cuya figura es esta  $\Phi$ : y solo se diferencia del mayor, en que todas las figuras valen la mitad menos en el de pormedio. Estos dos tiempos no estan en vfo, y assi se omite mayor explicacion de sus propiedades; como de otros de igual confusion, y menos importancia.

*Tiempo Binario imperfecto. §. IIII.*

1 **E**Ste tiempo con mayor razon pudiera llamarse perfecto, porque comprehende la principal parte de la Musica mensural: pero hablaremos como todos. Su primera especie llamada *Compasillo, ò Indiufo* figurá vnos assi C. otros Cz. otros  $\gamma$ .

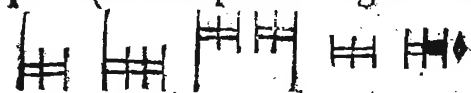
2 Vale en este tiempo la Maxima ocho compases; el Longo quatro; el Breue dos; el Semibreue vno; la Minima medio, y dos vno; la Seminima vn quarto de compàs, y quatro vno; la Corchea vn octauo de compàs, y ocho vno; la Semicorchea vn deziseisauo de compàs, y diez y seis vno. Lo mismo es en las pausas; que la de Maxima es quietud de ocho compases; la de Lõgo de quatro, &c. Las de Seminima, Corchea, y Semicorchea, se llaman *Aspiraciones*, porque su intermision solo dà tiempo para respirar.

3 La segunda especie deste tiempo llaman vnos *Compàs mayor*, otros *Tiempo imperfecto de pormedio*. Su figura es esta  $\Phi$ . Valen las figuras, y pausas en el, la mitad menos que en el *Compasillo*: y en ambos tiempos añade el puntillo a la figura que le tiene la mi-

### Capítulo Tercero.

tad de su valor: *v. gr.* el Breue q̄ vale dos, con pũtillo vale tres, &c.

4 En los Breues que se ligan subiendo, ò baxando, y en sus plicas (llamase *plica* la virgula de las figuras) ay estas diferencias.



En la primera ligadura cada Breue vale vn compàs. En la segunda, el primero, y segundo valen a vno, el tercero vale dos. En la tercera, y quinta, cada vno vale dos. En la quarta, el primero vale dos, el segundo es Longo, y vale quatro. En la quinta, el primero vale dos, el segundo Breue, que es negro, vale vno y medio, y el Semibreue negro vale medio. Estas diminuciones de la plica, y color son ordinarias; otras (si otras ay en vso) aduertirà el exercicio.

### Tiempo Ternario mayor. §. V.

1 **P** *Proporcion mayor* es aquel compàs, cuyo ternario se compone de figuras mayores, como son tres Semibreues. Su figura es esta.  $\Phi^2$ . Su ayre y mensura pide dos tercios del compàs al dar, y vno al alçar, de que se cumple el ternario. Llámase *Ternario mayor* á diferencia de la proporcion menor, ò *Ternario menor*, cuyo compàs se compone de tres figuras menores, que son tres Minimas.

2 Vale en este tiempo la Maxima quatro compases; el Longo dos; el Breue dos tercios de vn compàs; el Semibreue vn tercio, y tres vn compàs; seis Minimas, doze Seminimas, veinte y quatro Corcheas, y 48. Semicorcheas, cada numero a vn compàs.

3 El puntillo en este tiempo añade a la figura que le tiene vn tercio de su valor: *V. gr.* el Breue que vale dos tercios de vn compàs, con puntillo vale vno entero; y assi á proporcion las demas figuras. El Longo negro pierre por la mudança de color dos tercios de su valor, y vale vn compàs, y vn tercio de otro. El Breue negro vale lo mismo que el blanco: pero diferencianse, en que el negro nunca vale mas de dos tercios; y el blanco vale vno entero, quando se sigue a el figura negra, igual, ò superior, sea pausa, ò figura. El tiempo se pone siempre inmediato a la Clave; y aquel dura hasta que se atrauiesse otro: lo qual se note para todos.

## Tiempo Ternario menor. §. VI.

1 **P**roporcion menor es aquel compás, cuyo ternario consta de tres figuras menores, (por lo qual se llama *Ternario menor*) esto es, de tres Minimas, a diferencia de la mayor, que consta de tres Semibreues, figuras mayores. Su nota es esta. C3. su ayre y medida pide vn tercio del compás al dar, y dos al alçar, a diferencia del Ternario mayor.

2 Vale en este tiempo la Maxima ocho compases; el Longo quatro; el Breue dos; el Semibreue dos tercios de vn compás; la Minima vn tercio; seis Seminimas, doze Corcheas, veinte y quatro Semicorcheas, cada numero a vn compás.

3 El puntillo en este tiempo añade a la figura que le tiene vn tercio de su valor: v. gr. el Semibreue que vale dos tercios de compás, con puntillo vale vno entero. El Semibreue negro vale lo mismo que el blanco: pero diferenciase, en que el negro nunca puede valer mas que dos tercios; y el blanco vale vn compás, si tiene después de si figura negra, igual, o superior, aunque sea pausa. El Breue negro pierde de su valor dos tercios de vn compás, y vale vn compás, y vn tercio. Si las Seminimas llegan a quatro, sin mediar otra figura, valen lo mismo que las Corcheas; y siendo menos de quatro, valen lo mismo que Minimas.

4 No se estampan exemplos de modulacion en estos tiempos, porque de ordinario ay libros de Canto de Organo en los Monasterios, y siempre es facil hallar papeles. Omite tambien el Arte de Contrapunto, por ser mucha su latitud; y porque los preceptos deste capitulo bastan para entender la cifra, y esta para hazer Organistas; si Compositores no, lo que basta para nuestro Gero.

## CAPITULO QUARTO.

## ARTE DE CIFRA.

**P**Enetrada la naturaleza, y dificultades del compás, solo resta en la cifra la de las manos, que toda se vence con el exercicio.

# Capítulo Quarto.

## Signos. §. I.

1 Los siete signos explicados cap. 1. §. 3. (y cap. 2. §. 2. *mutatis mutandis*) se significan en la cifra por las siete primeras letras del Guarismo; con sola esta diferencia, que para distinguir Graues, Agudos, y Sobreagudos, se comienzan a contar los graues desde *F* *faut* *netropolex*, y sus señales son estas.

	C	D	E			
Regraues.						
Graues.						
Agudos.						
Sobreagudos.						
Reagudos.						

2 Las teclas negras del Organo vnas son Bemoles, y otras sostenidos, excepto las dos primeras de mano izquierda, que son *D* *lasolre*, y *E* *lami*, significadas cō estas letras. 6. 7. Cinco signos tienen tecla doblada, negra y blanca; que son *B* *fabemi*, y *E* *lami*, cuyas teclas negras son Bemoles, y están a la parte de abaxo de las blancas. *F* *faut*, *G* *solreut*, *C* *solfaut*, cuyas teclas negras son sostenidos, y están a la parte de arriba de las blancas.

3 Los Bemoles siempre caen en el 4. y en el 7. que son *B* *fa* *mi*, y *E* *lami*. Señalanse desta manera 4b. 7b. y entonces se há de herir la teclas negras, que está inmediatamente azia abaxo del 4. y el 7. y en la vihuela, o harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se forman los Bemoles.



4. Los sustenidos siempre caen en el 1. 2. y 3. que son *Faut*, *Gfircut*, y *Cfelfaut*. Señalanse desta manera *1XX*. *2XX*. *3XX*. y entonces se ha de pisar la tecla negra inmediata azia arriba, de donde cayeren en el 1. 2. y 3. y en la viguela, y harpa, en los trastes, o cuerdas, donde se causan los sustenidos.

*Explicanse otras Notas. §. II.*

1. **A** L principio de la obra, tiento, o verso, se halla a la margen el tiempo, y la propiedad por donde se ha de tocar. Quando es por Bemol se halla esta **B**. quando por Bequadrado esta **Q**. Tocando por Bemol, los quatro han de ser *Facs*, y se ha de herir en la tecla negra de *Bfabemi*, excepto si el 4. tuviere señal de sustenido, desta manera *4XX*. que entonces se hiere la blanca.

2. Esta nota **J**. sirue de ligadura; y la letra que la tiene despues de si, detiene en ella el dedo, sin pulsar su tecla dos vezes (aunque las demas voces se muevan, y se paslen a otro compas) hasta hallar otra letra en la misma linea, al modo que el puntillo aumenta la figura a que se junta, y detiene en ella la voz sin repetirla, aunque entrè nuevo compas, y las demas voces se muevan.

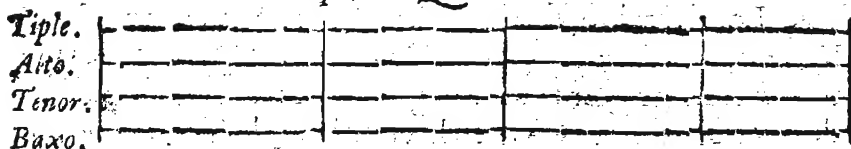
3. Esta virgulilla **—** atraueçada en la linea de qualquier voz, sirue de pausa; y la voz en que se atraueçada, cessa de cantar, o tocar desde ella, hasta hallar letra en su linea.

4. Esta figura **3** sobre el renglon de la cifra, denota, que alguna, o algunas voces de aquel compas, se tocan en proporcion *Sexta* que altera, que es de tres Minimas contra vn Semibreue, y de seis Seminimas contra dos Minimas. Ponefe la dicha señal sobre cada compas que se ha de tocar en aquella proporcion; porque el compas principal de la obra, no se altera; sino el de algunas figuras, y de alguna voz, o voces. Otras notas omitimos por rarissimas.

*Distribucion del Compàs, y colocacion de las figuras. §. III.*

1. **Q** Vantas son las voces de la obra, o verso, que se ha de tocar, tantas lineas paralelas se tirá, y en cada vna su voz.

## Capítulo Quarto.



2 Cada espacio de los que estan entre las rayas, que atrauieslan de alto abaxo las lineas paralelas de las voces, vale vn compas; y para distribuirle en las figuras que contiene, y dar su valor a cada vna, le ha de diuidir en su imaginacion el Organista en mitades, tercias partes, quartas partes, sextas, &c. por el mismo orden que diuiden las figuras el compas en el tiempo que se hallare al principio de la obra: y conforme fuere la parte, ó partès de espacio, que la letra tiene despues de si, assi es el valor de la figura.

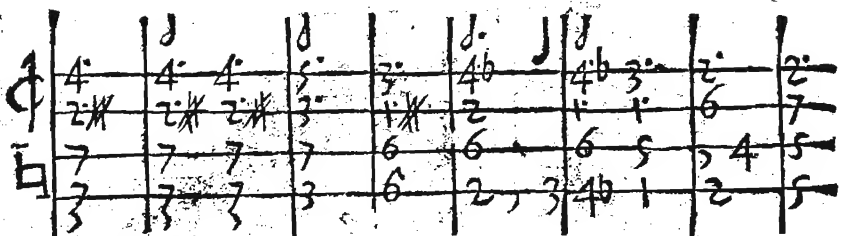
3 Pongamos exemplos claros en Compasillo, que estos bastarán para discurrir en los demas tiempos. Si huuiere vna letra en el principio del espacio, y en los siete espacios que se figuen, no huuiere otra en la misma linea, ni se hallare en ella mas que esta señal *Q*. aquella figura valdrá ocho compases, y será Maxima; y en todos ellos no te ha de alçar el dedo de aquella tecla. Si sucede lo mismo en quatro compases, es Lógo la figura. Si en tres, es Breue con puntillo. Si en dos, es Breue. Si en vno, es Semibreue. Si la letra tiene despues de si espacio y medio, vale compas y medio, y es Semibreue con puntillo. Si ay dos letras solas en el espacio, vna al principio, y otra al medio, son Minimass, vna al dar, y otra al alçar. Si ay dos letras, vna al primer quarto, y otra al vltimo del espacio, son Minimas sincopadas. Si ay quatro letras que ocupan en yqual distancia todo el espacio, son Seminimas. Si ocho, son Corcheas. Si diez y seis, son Semicorcheas. De lo qual se coligiran facilmente otras comparticiones del compas en este, y en los demas tiempos, discurriendo a la proporcion deste.

4 Suelen estar tan mezcladas las letras vnass con otras, que con dificultad se conoce que figuras son, por la particion del espacio, por bien distribuida que este la cifra: y assi para mayor claridad se pone sobre el renglon el ayre de la Musica: esto es, vna Minima sobre las Minimass; vna Corchea sobre las Corcheas, &c. ito: do lo qual consta de los exemplos siguientes.

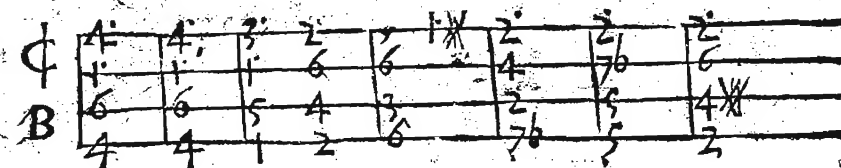
Maximas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Longos.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Breues.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Semibreues.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Semibreues con puntillo.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Minimas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Minimas sin copadas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Minimas con puntillo al dar.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Minimas cõ pñtillo al alçar.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Minimas cõ pñtillo y Corcheas al dar, y alçar.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Seminimas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Seminimas cõ pñtillo y Corchea.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Das Seminimas y 4 Corcheas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Vna Seminima y seis Corcheas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ocho Corcheas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Diez y seis Semicorcheas.	2	3	4	5	6	7	8	9	10

## Capitulo Quarto. Arte de Cifra.

Exemplo  
de Be-  
nadrato.



Exem-  
plo de Be-  
nol.



*Modo de enseñar las manos en el Organo. §. IV.*

**N**inguna explicacion suple del todo la enseñanza viua del Maestro; pero con pocas liciones, buenos deseos, y tocar limpio (esto es *no pisar dos teclas juntas con un dedo*) valdrá estos auisos.

2. Ambas manos toman la *Otava* con Index y Polex. *Quartas*, *Quintas*, y *Sextas* con Polex y Quarto, ò con Index y Quinto. *Terceras* con Polex y Medio, con Index y Quarto, con Medio y Quinto, como mejor se acomodaren para Vozes, y Glossas.

3. La derecha comienza a subir desde el Polex al Quarto; y sin boluer al Polex ni al Index, corre con Medio y Quarto. Comiença a baxar con Quarto hasta Index, y sin boluer al Quarto, corre con Index y Medio. La izquierda comienza a subir de Quarto a Polex, y repitiendo este circulo, corre su Glossa. Comiença a baxar de Polex a Quarto, y sin boluer a Polex ni a Index, corre con Medio y 4.

4. La derecha haze quiebros con Medio y Quarto, con Index y Medio, ò con Index y Polex. La izquierda, con Index y Polex, ò con Index y Medio; y ambas hazen siempre la mayor fuerça en la tecla sustentada, que señala la letra.

5. La Cifra impresa de Antonio Cabezon tiene Duos, y Tercios para principiantes, y Obras de primor, para hazer consumados Organistas. Importaria mucho al seruicio de Dios, que la huviese en todos los Monasterios, o papeles de cifra equiuales.

L A V S D E O.